Art.
131
h

Art. 131 h

ANSTREICHE

Digitized by Google

<36602355180012

<36602355180012

Bayer. Staatsbibliothek

DIE NEUERE

GESCHICHTLICHE MALEREI

UND

DIE AKADEMIEEN.

VON

Dr. ERNST GUHL,

PRIVAT-DOCENT AN DER KÖNIGL. FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT IN BERLIN.

MIT EINER EINLEITUNG VON PROF. DR. F. KUGLER.

STUTTGART.

VERLAG VON EBNER & SEUBERT.

1848.

2 A

Bayerische
Staatsbibliothek

Gedruckt bei K. Fr. Hering & Comp.

Digitized by Google

ALLEN

KÜNSTLERN UND KUNSTSCHULEN

DEUTSCHLANDS

GEWIDMET.

...bliothek
MÜNCHEN

EINLEITENDES.

Die heutige Kunst, thätig und rüstig, wie es nur je eine gegeben hat, ist wirklicher und scheinbarer Wirrnisse so voll, dass es uns herzlich schwer wird, über sie in ihrer Gesammtheit zu einem irgendwie befriedigenden Urtheil zu gelangen. Wir haben dazu eines Ariadne-Fadens nöthig, der uns durch diese Fülle oft sehr labyrinthischer Windungen hindurch leite, wir müssen den Punkt ausfindig machen, in dem all diese bunt durcheinander wirbelnden Strahlen doch zusammen schiessen.

Wir, die wir mit der Gegenwart fortleben und ihren Pulsschlag in unserem Blute fühlen, glauben es allerdings, den Punkt zu kennen, den erwünschten Faden in unsern Händen zu haben. Wir sind der Meinung, dass — im weiteren Sinne — jenes Streben nach fester Objektivität, im engeren Sinne das Streben nach der überzeugenden Kraft eines geschichtlich begründeten Daseins es ist, was der heutigen Kunst, durch ihre Leistungen auf mannigfaltige Weise hindurchklingend, ihr eigenthümliches Gepräge, ihre selbständige Bedeutung gibt. Wir sind somit geneigt, die Kunst der geschichtlichen Darstellung vor Allem als die Kunst der modernen Zeit zu bezeichnen. Sofort aber beginnt die Schwierigkeit von Neuem. Gerade diese Richtung der Kunst ist es, über welche die Ansichten, die Urtheile der zum Urtheil Berufenen und Unberufenen in buntester Weise von einander abweichen. Wer gibt uns hier den neuen Faden?

Noch ist gar wenig zur Verständigung über diesen Punkt vorgearbeitet. Wir haben daher dem Verfasser dieses Buches

lebhaftesten Dank dafür zu sagen, dass er sich diesem Geschäft unterzogen, dass er unbefangenen Blickes die vorhandenen Strebungen dargelegt, die Bedürfnisse unseres Geistes und Gemüthes innerhalb des Kunstbereiches entwickelt, das Gewicht der verschiedenartigen Behauptungen, Grundsätze und Theorieen gegen einander abgewogen, das Haltlose ausgeschieden, das Gültige in das rechte Licht gestellt hat. Mir scheint, dass durch dies Buch für die Sicherung unsers Urtheils über die Absichten der heutigen Kunst ein sehr schätzbarer Grund gelegt ist.

Der Verfasser hat mir den Wunsch meiner Freunde, der Verleger des Buches, überbracht, das letztere mit einem einleitenden Vorwort zu begleiten. Ich möchte dem Wunsche bereitwilligst entsprechen, weiss aber nicht recht, wie dies zu beginnen. Das Buch spricht eben für sich, und hier flüchtig noch einmal zu sagen, was darin schon gründlich auseinandergesetzt ist, wäre vom Uebel. Einen Punkt vielleicht könnte man finden, den der Verfasser unberührt gelassen hat, — den einer Kritik über den Werth oder Unwerth der bisherigen Leistungen oder Versuche im Fache der geschichtlichen Malerei; man könnte wohl fragen, inwiefern dieselben wirklich Gültigkeit haben oder allenfalls, schillernden Seifenblasen gleich, die der müssige Bube in die Luft wirft, zum Zerplatzen in ein Nichts bestimmt sind. Aber so wenig der Verfasser es für angemessen gehalten hat, sich dieser misslichen Untersuchung zu unterziehen, so wenig habe ich Lust dazu.

Da gedenke ich eines Vortrages, den ich vor einiger Zeit über einen ganz zur Sache gehörigen Gegenstand im hiesigen „wissenschaftlichen Verein“ gehalten habe; es scheint mir, dass sein Wiederabdruck * an dieser Stelle um so mehr das verlangte Vorwort zu ersetzen geeignet ist, als er mancherlei Einzelheiten enthält, die die Mittheilungen des nachfolgenden Buches über bisherige Bestrebungen zur Gewinnung einer ge-

* Der Vortrag war hier in Berlin, nachdem er gehalten worden, in selbständigem Abdruck erschienen.

schichtlichen Malerei noch vervollständigen oder näher bezeichnen können. Ich schliesse ihn also diesen Worten an und erlaube mir über ihn nur die Bemerkung: dass er vor einem gemischten Publikum gesprochen wurde, dass für seine Länge eine feste Bestimmung vorlag, und dass ich bei dem kurz abgebrochenen Schlusse einen besondern, wie ich damals meinte, ganz klug ersonnenen Plan hatte. Ich glaubte, das Publikum — und es pflegen sich hohe und höchste Personen unter demselben zu befinden — würde den abgebrochenen Gedanken mit eignem Interesse weiter verfolgen, es würde finden, dass es doch gar schön sei, wenn bei uns etwas dem historischen Museum zu Versailles Aehnliches entstände, es würde sich zugleich überzeugen, dass es dabei gar nicht nothwendig sei, französische Einrichtungen unmittelbar nachzuahmen. Ich hatte sogar die ganz leise Hoffnung, dass diese Gedanken, für deren Bethätigung ich freilich auch schon früher nach Kräften vorgearbeitet, unvermerkt zur wirklichen That umschlagen und bedeutende Erfolge nach sich ziehen könnten.

Doch bin ich nicht hier, meinen eignen Vortrag zu bevorworten; daher jetzt ohne Weiteres zur Mittheilung desselben, indem ich schliesslich nur noch die Bitte auch für seine freundliche Aufnahme einschiebe.

Berlin, 26. Februar 1848.

Franz Kugler.

Vorlesung über das historische Museum zu Versailles und die Darstellung historischer Ereignisse in der Malerei. Gehalten am 7. März 1846 im wissenschaftlichen Verein zu Berlin.

Wenn ich es unternehme, hier über eine der merkwürdigsten und eigenthümlichsten Kunstsammlungen unserer Zeit — über das historische Museum zu Versailles — zu sprechen, so muss ich es mir erlauben, zur Gewinnung eines bestimmten

Standpunktes zunächst ein Paar allgemeine Bemerkungen vorauszuschicken.

Die Geschichte der Kunst lehrt uns, dass die Kunst nicht, wie es auf den ersten Anblick scheinen möchte, einem unabhängig spielenden Nachahmungstriebe, sondern dass sie im Gegentheil einem bestimmt ideellen Bedürfniss ihren Ursprung verdankt. Die Kunst ist ihrer primitiven Bedeutung nach nichts, als eine Schrift von allgemein verständlicher Beschaffenheit. Die Zeichen dieser Schrift sind allerdings den Erscheinungen der Natur nachgebildet, aber sie haben vorerst gar keine selbständige Gültigkeit, kein eigenthümliches Leben; sie sind die willenlosen Träger des Gedankens, auf den es hiebei allein ankommt. Lange Jahrhunderte gehen vorüber, ehe der Bildner es wagt, aus dem Kreise, in den der Gedanke ihn gebannt hatte, herauszutreten, ehe er es erkennt, dass jene der Natur entnommenen Zeichen Berechtigung auf ein selbständiges Dasein haben, dass es nöthig ist, dem Zeichen — dem Gegenstande der Darstellung — dies selbständige Dasein zu geben und es aus dem Sklaven des Gedankens zum frei Verbündeten desselben zu machen. Erst mit diesem Erkenntniss beginnt die freie Kunst; doch abermals vergehen Jahrhunderte, ehe die Freiheit wirklich erreicht wird.

Ich muss es mir versagen, auf die Gründe dieser merkwürdigen Entwickelungs-Verhältnisse näher einzugehen. Thatsache ist es, dass diejenigen künstlerischen Darstellungen, in denen es auf die Nachbildung der natürlichen Erscheinungen vorzugsweise ankommt oder anzukommen scheint, erst am Schluss der künstlerischen Entwickelungsperioden hervortreten. Das Portrait, die Landschaft und Aehnliches der Art gehören, wie auffallend es uns auch erscheinen mag, unbedingt zu den jüngsten Kunstfächern.

Aus denselben Verhältnissen erklärt es sich, dass auch die historische Malerei, im engeren Sinne des Wortes, — d. h. diejenige Gattung der Malerei, welche die Aufgabe hat, wirkliche historische Vorgänge uns zu vergegenwärtigen, — zu

Digitized by Google

diesen jüngsten Kunstfächern mitgezählt werden muss. Sie ist sogar so jung, dass sie ihrer wahren Entwickelung nach erst der neuesten Zeit angehört und dass hiemit erst der Anfang gemacht ist.

Die Richtigkeit der Thatsache ergibt sich bei einem flüchtigen Blick auf die früheren Kunst-Epochen.

Im Mittelalter bewegen sich die bildlichen Darstellungen fast ausschliesslich im religiösen Gebiet; den Stoff dazu geben die Bibel und die Legende her, denen sich sodann mancherlei symbolisches und allegorisches Element anreiht. Diese Gegenstände werden theils in einem idealen, kirchlich sanctionirten Typus, theils ganz naiv, als der Gegenwart des Künstlers angehörig, behandelt; die Vergegenwärtigung einer charakteristisch bestimmten historischen Epoche wird bei ihnen nicht erstrebt. Bis in die neueste Zeit ist für die biblischen Darstellungen jener ideale Typus wenigstens vorherrschend geblieben. Im früheren Mittelalter kommen daneben allerdings einzelne Aufgaben zeitgeschichtlichen Inhalts vor, in denen der Natur der Sache nach der eigenthümliche Charakter der Zeit festgehalten werden musste. So liess König Heinrich I. im Schlosse zu Merseburg seinen Sieg über die Ungarn malen; so hat sich noch auf unsre Zeit eine gestickte Borte von 210 Fuss Länge erhalten, auf welcher die Thaten bei der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm von der Normandie dargestellt sind. Man schreibt diese Arbeit, die in der Kunstsammlung zu Bayeux aufbewahrt wird, der Gemahlin Wilhelm's, Mathilde, oder ihrer Enkelin, der Kaiserin Mathilde, zu. Die darauf enthaltenen Darstellungen aber sind noch gänzlich rohe Typen, ohne alles individuelle Leben, eben nur eine Schrift in Bildern; ähnlich wird auch jene Merseburger Malerei beschaffen gewesen sein, wenn gleich Luitprand, dem wir die Nachricht verdanken, sagt: man sehe darin mehr eine wirkliche, als eine wahrscheinliche Sache vor sich. Mit dem höheren Aufschwunge der mittelalterlichen Malerei, seit Cimabue, verschwinden ohnehin die Aufgaben solcher Art. Nur gelegentlich und besonders in der

späteren Zeit des Mittelalters, wo ein gewisses realistisches Element in der Kunst vorherrscht, wird dem historischen Bedürfniss insofern eine leichte Concession gemacht, als man Bildnissgestalten von Zeitgenossen, zumeist als Zuschauer, in die grösseren Bilder heiligen Inhalts aufnimmt.

Im Anfange des 16. Jahrhunderts erhielt Raphael, damals 20 Jahre alt, einen für die Zeit seltenen Auftrag zu wirklich historischen Compositionen. Es galt, die Hauptmomente aus dem Leben des Aeneas Sylvius, der als Pabst den Namen Pius II. geführt hatte und im Jahre 1464 gestorben war, bildlich darzustellen. Nach Raphael's Zeichnungen, von denen sich zwei erhalten haben, wurden die Compositionen durch Pinturicchio, den eigentlichen Unternehmer der Arbeit, und unter seiner Leitung in der Libreria des Domes zu Siena auf die Wand gemalt. Die Compositionen sind des raphaelischen Geistes würdig, besonders in jenen beiden Zeichnungen, wenn auch die höhere freie Kraft des Meisters hier noch nicht ersichtlich wird. Die Auffassung und Behandlung ist aber noch entschieden subjektiv; statt der historischen Individualisirung haben wir es hier noch mit den herkömmlichen Typen der Schule Perugino's zu thun. In spätere Arbeiten Raphael's klingt zuweilen ebenfalls noch das historische Element hinein, aber es gewinnt auch hier keine selbständige Geltung. Im Heliodor, in der Messe von Bolsena, zweien der berühmtesten Gemälde Raphael's, die zu dem Cyclus seiner Wandmalereien im päbstlichen Palast zu Rom gehören, wird der Bezug der Darstellung auf die historischen Verhältnisse der Gegenwart wiederum nur durch das Hinzufügen von Portraitgestalten angedeutet. In den Borten einer Anzahl der Tapeten, die nach Raphael's Cartons gewirkt wurden, sind Darstellungen aus der Geschichte Pabst Leo's X. enthalten; dieselben sind aber, wenn auch eigenthümlich geistreich, durchaus in die antike Anschauungsweise übersetzt, so dass auch hier von unmittelbarer Vergegenwärtigung des Geschehenen nicht die Rede sein kann.

In der Zeit nach Raphael kommen, ähnlich wie es in jenen

Malereien der Libreria zu Siena der Fall war, allerdings ab und zu umfassende historische Aufgaben vor, in denen der Sinn der Künstler sich, wenn schon ebenfalls noch nicht auf durchgeführte historische Individualisirung, so doch auf markige Lebensfülle hinrichtet. So schon in den Malereien, welche Taddeo Zuccaro um die Mitte des 16. Jahrhunderts im Schlosse Caprarola, unfern von Rom, ausführte und welche die Grossthaten des Hauses Farnese zum Gegenstande haben. So in der grossen Reihenfolge von Gemälden, in denen Rubens die Geschichte der Königin von Frankreich, Maria de' Medici, darstellte. Diese Gemälde befinden sich gegenwärtig im Pariser Museum. Sie zeichnen sich, wie es überall in Rubens Bildern der Fall ist, durch die Frische und Kraft des Lebens aus; auch der eigenthümliche Portraitcharakter der einzelnen Gestalten ist augenscheinlich auf sprechende Weise wiedergegeben. Dabei aber war es gar nicht die Absicht des Künstlers, dem Beschauer wirkliche historische Vorgänge vorzuführen. Fast durchweg sind den Gestalten der realen Existenz Wesen eingemischt, die nur der Phantasiewelt angehören; die Götter und die Halbgötter des antiken Olymps, in flämischer Körperfülle wiedergeboren, steigen nieder, an den Geschicken der Königin Theil zu nehmen. Apoll, Minerva, Merkur und die Grazien lassen sich ihre Erziehung angelegen sein: Hymen trägt ihre Schleppe bei der kirchlichen Vermählung; Tritonen und Nereïden umtanzen in wilder Lust das Schiff, von dem herab sie den Boden Frankreichs betritt; alle wohlthätigen Gottheiten vereinigen sich, den Segen ihres Regiments anzudeuten. Man sieht, das Ganze ist ein poetisches Lobgedicht auf die Königin, nach dem Geschmacke der Zeit, noch immer keine eigentliche Geschichte.

Mehr schon nähern sich einer wirklich geschichtlichen Malerei die Darstellungen, welche unter König Ludwig XIV. von Frankreich und zur Verherrlichung seiner Herrscherthätigkeit ausgeführt wurden, obgleich auch hier der Gedanke noch fern liegt, das innere eigenthümliche Lebensgefühl der Zeit

zum Ausdruck zu bringen, und die Darstellungen im Wesentlichen nur auf äussere Schaustellung berechnet sind. Aber es war doch die Anregung gegeben, und wie überall das Beispiel Ludwig's XIV. mächtig auf die Fürsten seiner Zeit wirkte, so auch in dem Bestreben, den Glanz des fürstlichen Hauses durch bildliche Darstellung der historischen Beziehungen desselben zu verewigen. Wenig bekannt, aber höchst bemerkenswerth sind die Hautelisse-Tapeten, in denen die Siege Friedrich Wilhelm's, des grossen Kurfürsten, über die Schweden in grossen figurenreichen Darstellungen gewirkt sind. Kurfürst Friedrich III. liess dieselben am Ende des 17. Jahrhunderts, ehe er sich noch die preussische Königskrone aufsetzte, in Berlin anfertigen; sie befinden sich im königlichen Schlosse hieselbst. Die Arbeit ist in ihrer Art vortrefflich, die Darstellung mit entschieden historischem Sinne behandelt. Die Tapete z. B., welche den winterlichen Marsch über das zugefrorene kurische Haff zum Gegenstande hat, führt das merkwürdige Ereigniss in lebendiger Frische vor unsern Augen vorüber. Die Wandgemälde im grossen Marmorsaale des königlichen Schlosses zu Potsdam, die sich ebenfalls auf die Thaten des grossen Kurfürsten beziehen, sind dagegen wieder in mehr allegorisirender Weise behandelt.

Das achtzehnte Jahrhundert nimmt die Bestrebungen solcher Art nur in sehr geringem Maasse auf. Erst mit dem Schlusse desselben erwacht auf's Neue die historische Richtung der Kunst, um sodann, allmählig fortschreitend, zu sehr eigenthümlichen Resultaten zu gelangen.

Die jüngste Zeit hat dieser Richtung der Kunst mancherlei bedeutende und anerkennungswürdige Aufgaben gebracht. Keine der dahin gehörigen Unternehmungen aber war umfassender, keine dem Plane nach grossartiger, als die Gründung des historischen Museums zu Versailles. Mit staunenswerther Schnelligkeit ist hier ein Ganzes von fast unermesslichem Umfange ins Leben geführt worden. Erst König Louis Philipp hat den Gedanken dazu aufgenommen. Das mächtige Schloss von Versailles, einst der Wohnsitz der glänzendsten

königlichen Majestät, war verwüstet und verödet; furchtbare Stürme waren darüber hingegangen und hatten dem Gebäude und den Prunkräumen desselben ihre traurigen Spuren aufgedrückt. Es musste darüber entschieden werden, ob man das Denkmal einstiger Herrlichkeit gänzlichem Verfalle Preis geben, oder ob und zu welchem Zwecke man dasselbe wieder herstellen wollte. Schon sprach man davon, dass es zu Kasernen, zu Fabriken und dergl. einzurichten sei. Der König entschied sich dafür, den stolzen Palast in einen Tempel des französischen Nationalruhmes umzuwandeln. Die Wohnzimmer König Ludwig's XIV., die von der eisernen Faust der Revolution nicht unberührt geblieben waren, wurden mit eifriger Genauigkeit in ihrem ursprünglichen Zustande wieder hergestellt, alle übrigen Räume, nur Kapelle und Theater ausgenommen, wurden mit künstlerischen, auf die Geschichte Frankreichs bezüglichen Darstellungen angefüllt. Aus allen königlichen Residenzen, aus allen Magazinen derselben wurden die schon vorhandenen Darstellungen der Art zusammengesucht, um hier vereinigt zu werden; hunderte von Künstlern erhielten Aufträge zur Ausführung historischer Scenen, zur Abbildung historisch bedeutender Personen. Schon im Juni 1837 konnte das Museum dem Publikum eröffnet werden, dem seit diesem Jahre der Zutritt unausgesetzt frei steht. Noch war zwar das grosse Werk nicht in allen Theilen vollendet, aber unablässig ist seitdem fortgearbeitet worden und mit immer neuen Arbeiten wird dasselbe auch gegenwärtig noch geschmückt.

Die Fülle der Gegenstände, die hier der Schau ausgestellt sind, ist so überaus gross, dass man müd und matt, kaum mit dem Bewusstsein eines Totaleindruckes, von der ersten Wanderung durch diese Räume heimkehrt. Man berechnet den Umfang derselben im Ganzen auf $2\frac{1}{2}$ deutsche Meilen. Eine Menge Zimmer und Säle ist mit Gemälden, zum Theil vom kolossalsten Umfange, angefüllt, in denen Ereignisse der französischen Geschichte dargestellt sind. Ausgedehnte Portraitgallerieen, mit Bildnissen der Könige, der Admiräle, der

Connetabeln, der Marschälle, der ausgezeichnetsten Krieger Frankreichs, landschaftliche und architektonische Prospekte reihen sich ihnen an. Andre Säle sind, über den eigentlichen Zweck des Museums hinausgehend, mit zahlreichen Bildnissen berühmter Personen aus allerlei andern Ländern versehen. Weitläuftige Korridore enthalten lange Reihenfolgen von Statuen und Büsten. Eine bedeutende Sammlung von Medaillen mit den Bildnissen merkwürdiger Personen verschwindet fast, bei der Kleinheit der Gegenstände, dem Blicke des Beschauers. Ueberhaupt gleitet das verwirrte Auge, das unstät von dem einen Gegenstande auf den andern schweift, oft bewusstlos über die schönste und anziehendste Arbeit hin. Wir müssen gegen das Ende des einen Korridors absichtlich still stehen, um jene Marmorstatue der Jungfrau von Orleans, die bescheiden in der Reihe der übrigen Statuen steht und durch kein theatralisches Pathos die Aufmerksamkeit herausfordert, ins Auge zu fassen und in ihr das stille und doch mit männlicher Energie durchgeführte Meisterwerk der verstorbenen Prinzessin Marie zu bewundern. Es ist die Statue der Jungfrau von Orleans, die in kleinen Gypsabgüssen auch bei uns ganz allgemein verbreitet ist.

Es treibt uns indess, einen Faden zu suchen, der uns durch dies Kunst-Labyrinth hindurchführen könne, ein bestimmtes, geistig förderndes Resultat aus der Betrachtung dieser Kunstwelt, in die doch jedenfalls eine Masse geistigen Strebens und Wollens hineingearbeitet ist, mit heimzubringen. Auch sind wir keine Franzosen und können somit an dem nationalpatriotischen Interesse dieser Gegenstände nur in bedingter Weise Theil nehmen; eben so wenig kann es eine erhebliche Wichtigkeit für uns haben, in die tausendfältigen Specialitäten der technisch künstlerischen Behandlung, die hier zur Schau stehen, überall näher einzugehen. Einen sichern Faden für die Betrachtung nach unserm Bedürfnisse, einen festen Ausgangspunkt zur Gewinnung eines Urtheils, das auf die allgemeinen Bedingungen des Kunstlebens zurückführt, erhalten wir

durch die Frage: Wie gestaltet sich in dieser Menge historischer Produktionen die eigenthümliche Gattung der geschichtlichen Malerei, und welche Entwickelung, welche Ausbildung hat dieselbe bei so wichtig fördernder Veranlassung gewonnen? Natürlich lassen wir hiebei jene grossen Reihenfolgen blosser Portraitbilder ganz bei Seite; wer nicht durch stoffliches Interesse angezogen wird, pflegt ohnehin die Portraitgallerieen schneller zu durchschreiten. Zur Beantwortung der oben aufgestellten Frage aber scheiden wir die Masse der Gemälde, in denen geschichtliche Scenen vergegenwärtigt sind, sofort in zwei Hauptabtheilungen: in diejenigen, deren Verfertiger Zeitgenossen der auszuführenden Darstellung waren, und in diejenigen, deren Gegenstände einer schon vergangenen Zeit angehörten. Der Unterschied zwischen beiden Abtheilungen ist nicht unerheblich. Bei den Bildern der ersten Abtheilung war ein Bekanntes, theils aus unmittelbarer Anschauung, theils doch aus der lebendigen Zeitstimmung heraus, wiederzugeben; bei denen der zweiten kam es auf geistige Wiederbelebung nicht mehr vorhandener Zustände an. Bei den Bildern der ersten Abtheilung konnte über die äussere Gestaltung nicht wohl ein Zweifel sein, aber die Fülle der einzelnen realen Anforderungen konnte die eigentlich künstlerische Schöpferkraft lähmen; bei denen der zweiten war diese Schöpferkraft minder beschränkt, aber zugleich war die Herstellung einer realen, historisch charakteristischen Existenz bei weitem schwieriger.

Die Bilder der ersten Abtheilung, die von Zeitgenossen der bezüglichen Begebenheiten ausgeführten, gewähren eine ganz belehrende Uebersicht über die Versuche, welche zu einer eigentlich geschichtlichen Malerei geführt haben. Sie beginnen mit der Epoche König Ludwig's XIV. Ich habe die künstlerische Richtung derselben schon vorhin mit kurzer Andeutung bezeichnet. Die grösseren dieser Gemälde gehören eigentlich noch ganz dem Fache der Bildnissmalerei an. Es sind Darstellungen ceremoniöser Feierlichkeiten, die im innern Heiligthum des Hofes vor sich gehen, oder Scenen, die den König

als Schützer der Künste und Wissenschaften, oder die ihn gelegentlich auch an der Spitze seines militairischen Stabes zeigen. Alles ist hier nach strengster Etikette geregelt; der Künstler — zumeist Charles Lebrun — arbeitete ohne Zweifel unter den Augen des Ober-Cermonienmeisters; jeder Person musste in dem Bilde ihr gebührendes Recht geschehen, jede, soviel es nur irgend ging, ihr Gesicht dem Beschauer en face zuwenden. Gelegentlich ist auch noch eine Victoria oder Fama im nicht völlig etikettemässigen Kostüm zwischen die Allongen-Perücken gemischt. Kleinere Bilder der Zeit enthalten zumeist landschaftliche Darstellungen mit mehr oder minder klarer Andeutung eines wichtigen kriegerischen Vorganges, während sich im Vorgrunde wiederum stets der König und sein Gefolge präsentirt. Van der Meulen hat eine beträchtliche Anzahl solcher Bilder mit ganz liebenswürdiger Naivetät gemalt. Historisch, im tieferen Sinne dieses Worts, sind all jene Gemälde freilich kaum zu nennen.

Die Zeit König Ludwig's XV. ist viel ärmer an Darstellungen der Art. Man lebte dem momentanen Genusse und hatte kaum noch zur Repräsentation Zeit und Neigung. Neben einigen kleinen Bildern, die, ähnlich wie die obengenannten, auf kriegerische Ereignisse bezüglich sind, hat man an andern Stellen die erlauchten Personen des Hofes aus mythologischen Wolkenscenen herauszusuchen. Auch die Regierung König Ludwig's XVI. hat wiederum nur ein Paar portraitartige Scenen hinterlassen.

Die Zeit der Revolution war einer künstlerischen Darstellung ihrer Thaten und Ereignisse zunächst ebenfalls nicht günstig. Sie hatte sich allerdings zwar mit der Kunst verbündet. Jacques Louis David, der Maler, einer ihrer eifrigsten Anhänger, dirigirte den theatralischen Pomp der grossen Nationalfeste, aber das wilde Triebrad der Zeit konnte dem eigentlich künstlerischen Schaffen nur wenig Musse lassen. David selbst hat zwar einige Begebenheiten der Revolution gemalt, die jedoch in das Versailler Museum nicht aufgenommen sind.

Digitized by Google

Besonders rühmt man seine Darstellung des Todes Marat's, der sich, nachdem er von Charlotte Corday den tödtlichen Stich empfangen, in der Badewanne verblutet; David soll einer der ersten gewesen sein, die auf die Nachricht des Unerhörten sich in Marat's Wohnung begeben, und soll sogleich an Ort und Stelle das Bild concipirt haben. Auch den Schwur im Ballhause hat er in figurenreicher Darstellung gemalt; aber das Bild, das uns durch den Kupferstich bekannt geworden, ist von einem so akademisch theatralischen Pathos erfüllt, dass man deutlich sieht: hier hat der Künstler nicht nach dem Leben gemalt. — Eine Menge zumeist kleiner Bilder stellt kriegerische Begebenheiten aus der Revolutionszeit dar. Ein Theil von ihnen besteht aus Tableaux, landschaftlichen Karten oder Schlachtplänen fast vergleichbar, indem man wie aus hoher Luft herab den Schauplatz des Vorganges überblickt. Mit wundersam kühner Genialität ist in solcher Art ein grosses Gemälde von Bagetti ausgeführt, in welchem man die ganze Alpenkette vor sich sieht, jenseits die Lombardei mit ihren Seen und Flüssen, die Höhen der Apenninen bis weit in das Herz Italiens hinab, adriatisches und mittelländisches Meer zu beiden Seiten. Es soll den Marsch der französischen Armee über die Alpen im Jahre 1800 erläutern. Andre Schlachtenbilder sind dagegen als Landschaften im gewöhnlichen Sinne gefasst, deren Staffage durch das betreffende kriegerische Ereigniss gebildet wird. Künstlerische Wärme ist in ihnen gerade nicht zu finden, doch haben sie etwas bülletinartig Bezeichnendes. Der Vorgrund enthält keine Hauptpersonen, da der nivellirende Charakter der Zeit dergleichen nicht gern gesehen haben würde.

Aber die bedeutenden Personen treten doch mehr und mehr wieder als die Seele der Thaten in den Vorgrund der Geschichte; bald absorbirt die Person des ersten Consuls von Frankreich das anderweitige Interesse. Der Bülletin-Charakter der Bilder geht in den Memoiren-Charakter über. Es handelt sich wieder um portraitmässige Schilderung, um die Gruppirung

von Persönlichkeiten mit Andeutung eines möglichst prägnanten Moments. Die Darstellung behält noch etwas Frostiges, doch springt die individuelle Bezeichnung gelegentlich schon bedeutend hervor. Charakteristisch erschien mir unter den hieher gehörigen Bildern namentlich eins von Monsiau, das eine feierliche Sitzung der Deputirten der cisalpinischen Republik unter Bonaparte's Vorsitz darstellt. Man fühlt hierin schon die Wichtigkeit des Moments, der eine Anzahl einflussreicher Personen versammelt. Je feierlicher die Geschichte vorschreitet, um so feierlicher werden auch die bildlichen Darstellungen. Die beiden kolossalen Gemälde von David, die Krönung der Kaiserin Josephine durch Napoleon und die Vertheilung der Adler an die Armee, sind Bilder eines höchst imposanten Theatereffekts. Gros, David's Schüler, malte umfangreiche Bilder aus der Geschichte des ägyptischen Krieges, die Schlacht bei den Pyramiden, die Schlacht von Abukir, Napoleon's Besuch unter den Pestkranken zu Jaffa, und wusste auch diesen Darstellungen das Gepräge einer gewissen theatralisch gemessenen Feierlichkeit aufzudrücken. Andre Schlachtbilder, besonders die aus des Epoche der Kaiserherrschaft, werden wieder in jenem landschaftlichen Sinne behandelt, aber der Kaiser und sein Gefolge nehmen jetzt, wie Ludwig XIV. vor Zeiten, die charakteristische Stelle im Vorgrund ein. Später, und besonders bei den in jüngster Zeit gemalten napoleonischen Schlachten, verschwindet der landschaftliche Ueberblick des Ganzen mehr und mehr; nur der Kaiser und sein Stab, gelegentlich in irgend einer anekdotischen Situation, bleiben übrig; Kostüm und Physiognomik, Virtuosität der Behandlung werden die Hauptsache. In solchen Bildern ist namentlich Horace Vernet schon ausgezeichnet. Elemente zu einer geschichtlichen Kunst sind in all diesen Bildern verstreut; sie selbst in ihrer eigenthümlichen Bedeutung ist darin noch nicht ausgebildet.

Die Zeit der Restauration wird im Wesentlichen nur durch einige Portraits, mit der Andeutung militairischer Paraden im Hintergrunde, bezeichnet. Dann kommt die Gründung der

Juli-Dynastie. Die Ereignisse derselben werden wieder in grossen figurenreichen Bildern verherrlicht, aber wieder haben diese Arbeiten nur einen nüchternen Memoiren-Charakter; es sind grosse Sammlungen von Portraits, jeder Einzelne möglichst genau und erkennbar hingezeichnet, aber kein Athem eines grossen geschichtlichen Lebens darin. Es scheint, als ob die französische Malerei, trotz all ihrer Bestrebungen, über das Aufsammeln einzelner Züge, die zu einer geschichtlichen Kunst führen könnten, nicht hinauskommen sollte.

Aber schon ist die Meisterhand da, die diese zerstreuten Züge zu einem Ganzen von höchster, wirkungsreichster Bedeutung vereinigt. Horace Vernet, bis dahin nur als ausgezeichneter, geistvoller Virtuos in seiner Kunst bekannt, malt die neusten kriegerischen Thaten der Franzosen, namentlich die Ereignisse ihres algierischen Kriegs, und das Fach der historischen Malerei, in der ganzen Eigenthümlichkeit und in der ganzen Grösse seiner Bedeutung, ist gewonnen. In diesen Bildern ist nichts mehr von dem Bülletin- oder Memoiren-Charakter, nichts mehr von einer leeren tableauartigen Andeutung, von inhaltloser Repräsentation, von theatralischem Pomp, von anekdotischer Spielerei. Mächtig und ergreifend entwickelt sich die That über das grosse figurenreiche Bild hin, Alles durchweg mit einer Fülle, Lebendigkeit und Wärme vorgetragen, dass man es mit Händen greifen könnte, Alles in frischer Naivetät, wohlgeordnet, so dass das Bild ganz aus sich spricht, und dabei zugleich — soweit es wenigstens die historische Aufgabe verstattete — in jener Haltung und Gemessenheit, welche durch die Anforderung des höheren Kunststyles bedingt ist. Das Bild z. B., welches den Aufbruch zum Sturm auf Constantine in früher Morgenstunde darstellt, hat in seiner Gesammtwirkung eine so gehalten ernste, fast möcht' ich sagen: tragische Stimmung, dass man aufs lebendigste die ganze Bedeutung des Momentes, auf den ein entscheidender Kampf folgen wird, fühlt. Ein eigenthümliches Interesse gewinnen diese algierischen Bilder natürlich durch die grössere Mannigfaltigkeit

des Kostüms. Vor Allem gilt dies von einem der jüngsten hieher gehörigen Gemälde, welches den Ueberfall der Smalah, des Lagerschatzes des Abd-el-Kader, der von den leichten Chasseurs zu Pferde unter Anführung des Herzogs von Aumale genommen wurde, darstellt. Das Bild ist 66 Fuss lang. Man sieht, wie die französischen Reiter gegen das Lager stürmen und dasselbe in geschickter Schwenkung umzingeln. Streitlustige Araber werfen sich ihnen entgegen. In der Mitte des Bildes ist Alles in wilder Verwirrung, Thiere, Männer, Weiber, Kinder, das mannigfaltigste Lagergeräth, Alles bunt durch einander; die schönen Töchter des Befehlshabers sind im Begriff, aus den Sänften des umgerannten Kameeles, das sie aus der Verwirrung retten sollte, hinabzustürzen. Weiterhin wenden sich die Araber zur Flucht ins Freie. Das Bild ist die wundervollste Erzählung, die je der Pinsel eines Malers hingezaubert hat; die ganze Romantik des Krieges von Afrika, der ganze Widerstreit zwischen den Söhnen der Cultur und den Kindern der Wüste ist darin enthalten; und Alles frisch, warm, natürlich, unbefangen, wie sonst nur in den höchsen Meisterwerken. Das technische Vermögen des Künstlers ist fast räthselhaft. Horace Vernet hat an dem kolossalen Bilde nicht ein Jahr lang gemalt. Der französische Witz hat dies unglaublich Scheinende auch sofort ausgebeutet und eine Carikatur hervorgebracht, die den Meister darstellt, wie er zu Pferde, mit Pinsel und Palette an der langen Leinwand vorüber galoppirend, das Bild malt.

Gehen wir von diesen Darstellungen neuester Ereignisse rückwärts zu der grossen Masse derjenigen Bilder, deren Gegenstand vergangenen Tagen angehört, so sind zunächst einige Gemälde mit Vorgängen aus dem Anfange der grossen Revolution des vorigen Jahrhunderts hervorzuheben. Vor Allem ein imposantes Bild von Couder: die Versammlung der États généraux am 5. Mai 1789. Die Aufgabe war unendlich schwierig; eine feierliche, nach strengstem Ceremoniel geordnete Assemblée ohne Andeutung irgend eines dramatischen Vor-

ganges zu malen und doch mehr zu geben, als eine blosse Sammlung von Bildnissen, dies scheint fast über das Vermögen der Kunst hinauszugehen. Dennoch hat Couder das fast Unglaubliche möglich gemacht. Das Bild, bei dem man schräg durch den Saal blickt, macht in der That einen ächt künstlerischen Eindruck. Wie eine Phalanx ist die Schlachtordnung der Glieder des Tiers-État, unter denen sich Mirabeau kühn erhoben hat, zwischen die Reihen der beiden oberen Stände eingeschoben; im Hintergrunde der Glanz der königlichen Tribüne und der Logen mit den Damen. Vor Allem wirken die Massen des Bildes, obgleich das Einzelne keinesweges untergeordnet ist, vielmehr sich durch eben so meisterliche Virtuosität der Behandlung, wie durch unbefangene Naivetät der Anordnung auszeichnet. Auch hier ist wahrhaft historische Darstellung und vor Allem jene malerische Stimmung, die uns die Grösse des Moments ahnen lässt. Aehnlich, wenn auch nicht eben so bedeutend, sind ein Paar andre Bilder derselben Epoche, namentlich die figurenreiche, doch in beschränkterem Maassstabe gehaltene Darstellung des grossen Föderationsfestes auf dem Marsfelde, von Couder, und der Ausmarsch der Pariser Nationalgarde zur Armee, von Cogniet. Von den inneren Ereignissen der Revolution sind übrigens nur wenig Darstellungen vorhanden. Der Grund hievon wird in dem speciellen Zwecke des Museums liegen, über den ich hernach noch einige Worte werde hinzufügen müssen.

Vielleicht hat die Nähe der Revolutionszeit auf die eben genannten Bilder noch belebend eingewirkt. Bei Weitem die Mehrzahl der Gemälde, die sich mit den Ereignissen früherer Zeit beschäftigen, und namentlich die, welche Scenen des Mittelalters zum Gegenstande haben, sind dagegen minder befriedigend. Die verschiedenartigsten künstlerischen Richtungen gehen in diesen Werken an uns vorüber, ohne dass es darin zu einer grossen Gesammtrichtung käme. Es fehlt den Malern vor Allem an einem markvollen historischen Studium, so dass

sie auch nicht zu einer Wiedergeburt der Geschichte zu kommen vermögen. Selbst genauere Kostümstudien zeigen sich nur gelegentlich, zumeist besteht das dargestellte Kostüm aus Theatergarderobe. Die Aufgabe hebt nur selten den historischen Moment in seiner grossen ethischen Bedeutung hervor; die Darstellung hat im Gegentheil einen mehr oder weniger zufälligen Charakter, wobei der Künstler zufrieden ist, wenn ihm nur Gelegenheit zu irgend einer theatralischen Anordnung oder zur Ausbreitung der bunten Farben seines Malkastens geboten wurde. Selbst Horace Vernet erscheint in den Bildern dieser Art wiederum nur als sehr ausgezeichneter Virtuos; Steuben, Schnetz, Deveria, Delacroix u. A. haben in ihrer Art Tüchtiges, doch im höheren Sinne nicht eigentlich Befriedigendes geleistet. Am wenigsten finden wir Grösse des Styles in diesen Bildern. Signol hat in einer Kreuzzugpredigt des heil. Bernhard von Clairvaux gute stylistische Momente entwickelt. Ary Scheffer, der zu den stylvollsten unter den französischen Künstlern gehört und uns wegen seiner Verwandtschaft mit der deutschen Kunst interessant ist, genügt hier ebenfalls nicht; seine Bilder haben hier eine gewisse oberflächliche Allgemeinheit; nur sein Chlodwig in der Schlacht von Zülpich zeichnet sich durch eine gewisse Grösse des Sinnes aus. Die Franzosen erkennen diese Mängel selbst an; man hat mir mehrfach gesagt, ich würde diesem oder jenem Meister Unrecht thun, wenn ich ihn nach seinen in Versailles befindlichen Gemälden beurtheilen wolle. Die Schnelligkeit, mit der das grosse Museum eingerichtet werden musste, scheint also nicht ganz gute Früchte getragen zu haben; es war wenigstens nicht überall auf eine so siegreiche Genialität wie sie Horace Vernet in den afrikanischen Bildern dargelegt hat, zu rechnen.

Die historische Richtung der heutigen französischen Kunst ist aber mit den Gemälden von Versailles nicht abgeschlossen. Häufig haben die Künstler nach freier Wahl historische Mo-

mente behandelt, die ihnen durch irgend einen grossartigen Conflict, durch irgend ein ergreifendes moralisches Verhältniss zur künstlerischen Darstellung besonders geeignet schienen. In diesen Bildern bemerken wir nicht ganz selten ein sinnvolles Versenken in die Aufgabe, eine lebenswarme, frische, mehrfach auch in edler Haltung gegebene Entwickelung derselben. Die Gallerie des Luxembourg, — ein Museum, welches ausschliesslich der Kunst der Gegenwart gewidmet ist und dessen Meisterwerke eine sehr belehrende Uebersicht über die Richtungen der heutigen französischen Kunst gewähren, — besitzt sehr schätzenswerthe Arbeiten solcher Art. Vornehmlich ausgezeichnet sind die historischen Gemälde von Paul Delaroche, der in ihnen besonders gern Momente der englischen Geschichte dargestellt hat. Seine Bilder des Todes der Königin Elisabeth, der Söhne Eduard's IV. im Tower u. a. m. sind auch bei uns in den Kupferstichen bekannt und geschätzt.

Nur beiläufig kann ich darauf hindeuten, dass eine verwandte und sehr beachtenswerthe Kunstrichtung in Belgien erwacht ist. Wir haben in den beiden grossen Gemälden von Gallait und de Biefve auf einer unsrer Kunstausstellungen sehr ausgezeichnete Beispiele dieser belgisch historischen Malerei bewundert. Beiden Meistern reihen sich in ähnlichem Streben andere Künstler an, namentlich de Keyzer und Wappers. Die Abdankung Kaiser Karl's V. von Gallait ist aber jedenfalls das Grossartigste und Gediegenste unter den hierher gehörigen Werken.

Ich muss indess noch einmal, und zwar mit einer ebenfalls nicht unwichtigen Bemerkung, auf das Museum von Versailles zurückkommen. Es führt den Namen eines historischen Museums, und insofern allerdings mit Recht, als es historische Darstellungen enthält. Eine künstlerische Belebung und Vergegenwärtigung der Geschichte Frankreichs, wie man nach der ganzen Anlage des Museums schliessen möchte, ist in diesen Darstellungen aber nicht gegeben, — es sind nur Bruchstücke

einer solchen, nicht der etwa zufälligen Unvollständigkeit halber, sondern dem Prinzip nach. Die Inschrift, die mit grossen goldenen Buchstaben den Eingang des Schlosses schmückt, spricht dies Prinzip unumwunden aus; sie lautet: *„À toutes les gloires de la France“*. Das ist freilich ganz dem französischen National-Charakter entsprechend. „Jeglichem Ruhme Frankreichs“ ist das Museum gewidmet, dem Ruhme, der ein Besitzthum ausmacht, auf welches man stolz ist, wie auf kein andres, dem Ruhme, der zur Nacheiferung unablässig antreiben und anspornen soll. Wohl ist es etwas Edles um den Ruhm und um das Ringen danach; aber er füllt das Leben nicht aus, und die ruhmvollen Tage füllen die Geschichte nicht aus. Auch soll die Geschichte unsre Leidenschaft nicht erregen: sie soll uns belehren, dass wir Herr werden über die Leidenschaft. Die Geschichte ist nicht allein gross in den Thaten des Glanzes; auch in denen des passiven Heroismus, auch in denen des Schreckens und der Noth. Sollen wir die Geschicke des Vaterlandes kennen lernen und uns an diesen auferbauen und zu eignem Thun kräftigen, so müssen wir nicht allein die sonnigen Höhen unsrer Geschichte besteigen, auch mit der geheimnissvollen Dämmerung der Wälder, auch mit dem Grauen der Abgründe müssen wir uns vertraut machen. So vermissen wir unter den Bildern von Versailles gar manche Scene der französischen Geschichte, deren Erhabenheit uns wohl berechtigt hätte, sie in jenem Museum dargestellt zu finden. Um nur ein Beispiel aus Hunderten anzuführen, bemerke ich, dass Steuben's allgemein bekanntes hochtragisches Bild, Napolen in dem furchtbar entscheidenden Momente der Schlacht von Waterloo, nicht in das Museum aufgenommen ist und auch kein andres an diesen Moment, keins an den heroischen Ruf: „Die Garde stirbt, sie ergiebt sich nicht!“ erinnert.

Ein deutsches historisches Museum würde von vornherein unter einem wesentlich andern Gesichtspunkte gegründet

werden müssen. Bei uns würde, dem deutschen National-Charakter entsprechend, von vornherein auf die moralisch erhebende Bedeutung der Geschichte, auf Darstellungen, die den inneren Kern des geschichtlichen Lebens enthielten, die das poetische Element des Volkslebens zum Bewusstsein brächten, ausgegangen werden. Wir würden dem Werk eine andre Inschrift setzen müssen. Auch künstlerisch würde mit andern Grundsätzen an die Behandlung des Einzelnen gegangen werden; in der deutschen Kunst herrscht, im Gegensatz gegen das genremässige Element, gegen die Richtung auf das einzeln Zufällige, wovon die neueren französischen Künstler ausgegangen sind, mehr grosser Styl, mehr die Richtung auf das Allgemeingültige vor. In solcher Weise ist auch seither die Mehrzahl der historischen Aufgaben, die in Deutschland vorgekommen, von unsern Malern behandelt worden, so z. B. in den grossen Wandmalereien mit Darstellungen aus der Geschichte Karl's des Grossen, des Friedrich Barbarossa und Rudolph's von Habsburg, die von Schnorr im Festsaalbau des königlichen Schlosses zu München ausgeführt sind; so in den schönen Compositionen aus der Geschichte Karl's des Grossen, die Rethel, ein ehemaliger Zögling der Düsseldorfer Schule, im Rathhause zu Aachen zu malen im Begriff ist. Es haben diese und ähnliche Darstellungen an andern Orten zwar im Allgemeinen mehr noch den Charakter des epischen Gedichts, als den der wirklichen Historie; aber zur grossen und gemessenen Darstellung der Geschichte, — eben zur Andeutung ihres poetischen Gehaltes, — bildet solche Richtung wenigstens gewiss eine höchst schätzenswerthe Grundlage und in vielfacher Beziehung ein nothwendiges Bedingniss. Und dass es unsrer Kunst daneben nicht an Lebenswärme, an sinn- und gemüthvollem Eingehen auf das Einzelne gebricht, wer möchte dies läugnen? Lessing's Huss auf dem Concil zu Costnitz enthält in den Köpfen der dargestellten Personen eine Reihe historischer Charactere, in denen wir die Kunst einer eben so durchdachten wie be-

redten Physiognomik bewundern. Haben wir aber, was die Anforderungen der eigentlich geschichtlichen Malerei betrifft, allerdings noch keinen Horace Vernet, so hat sich ja eben auch dieser Meister zu dem, was er ist, erst durch die Aufgaben emporgebildet.

Das Museum zu Versailles ist ein höchst umfassender Anfang zu einer Verwendung der Kunst für Zwecke, die der früheren Zeit unbekannt waren und die das geistige Bedürfniss unsrer Zeit zu fordern scheint. Durch Horace Vernet ist für diese Zwecke, in einer einzelnen Beziehung, höchst Bewunderungswürdiges erreicht worden. Aber noch liegt ein unermesslich weites Feld vor uns.

F. K.

VORWORT.

Indem der Verfasser des vorliegenden Werkchens es unternahm, für eine grosse und bedeutende Kunstrichtung der Gegenwart das Wort zu ergreifen, sind ihm keineswegs die Schwierigkeiten entgangen, denen es unterliegt, einen wesentlichen Bestandtheil des Kunstlebens der Gegenwart wissenschaftlich behandeln zu wollen. Denn während die historische Kunstforschung es mit einem abgeschlossenen, dem Bereich persönlicher Interessen enthobenen Gegenstande zu thun hat und, von jenen unangefochten, ihren Weg bis an die Schwelle der Gegenwart verfolgen kann, haben es Untersuchungen, wie die vorliegenden, mit einem in der Entwickelung begriffenen und von bestimmten Persönlichkeiten getragenen Leben zu thun und laufen somit auf jedem Schritt Gefahr, den Interessen und Neigungen so mancher Personen entgegenzutreten, die um so leichter zu verletzen sind, als sie vielleicht von vorn herein derartigen Versuchen der Wissenschaft nicht ganz günstig gestimmt sein mochten.

So augenscheinlich nun aber auch jene Gefahr ist, und so unlieb dem Schriftsteller, dem es doch immer nur um die Sache zu thun sein darf, ähnliche Kollisionen sein müssen, so darf sich doch die Wissenschaft, wo ein Bedürfniss dazu vorliegt, nicht von solchen Untersuchungen zurückhalten, wenn sie sich nicht dem Leben und der Gegenwart, denen doch ihre besten Kräfte recht eigentlich geweiht sein sollen, gänzlich entziehen und entfremden will. Daher konnte denn auch die Voraussicht solcher Widersprüche und Kollisionen den Verfasser von der Veröffentlichung seiner Arbeit um so weniger zurückschrecken, als er, von der hohen Bedeutung seines Gegenstandes innig durchdrungen, zugleich die feste Ueberzeugung hat, dass selbst die Gegner seiner Ansicht ihm das Zeugniss nicht ver-

Digitized by Google

sagen werden, für diese grosse Sache offen, unparthelisch und ohne allen Rückhalt sich ausgesprochen zu haben. Somit übergebe ich denn demjenigen Theile des Publikums, der sich noch ein reges Interesse für die künstlerischen Fragen der Gegenwart bewahrt hat, namentlich aber den deutschen Künstlern und Kunstschulen diese Untersuchungen, die für eine oft angegriffene und verkannte Kunstweise unserer Zeit Zeugniss ablegen, ihre Berechtigung nachweisen, und, auch ohne eine Theorie derselben zu geben, zu welcher es noch nicht Zeit ist, ihr Verhältniss zu den übrigen Gebieten des heutigen Kunstlebens feststellen sollen.

Der Versuch einer so umfassenden Behandlung mag bei dem durchaus aphoristischen und fragmentarischen Zustande, in welchem sich leider der die Gegenwart behandelnde Theil der Kunstliteratur befindet, allerdings gewagt erscheinen; er schien mir aber neben manchen andern Gründen auch gerade desshalb um so notbwendiger, als nur auf diese Weise aus den zerstreuten und unzusammenhängenden Aeusserungen, welche diese Literatur ausmachen, ein klares und anschauliches Bild von den über die Kunstzustände der Gegenwart herrschenden Ansichten zu gewinnen war.

Ich bemerke noch, dass das Werkchen, wie es vorliegt, schon im Sommer des Jahres 1845 vollendet war, wo mich indess eine grössere Reise von der Herausgabe desselben zurückhielt, und dass seit jener Zeit keine Veränderungen oder Zusätze zu der ursprünglichen Fassung hinzugetreten sind. — In Betreff der S. 179 und 209 geäusserten Ansichten über die Lehre vom Kostüm kann ich schliesslich noch hinzufügen, dass ich seitdem in Italien eine Reihe mittelalterlicher Trachtenbilder nach gleichzeitigen Monumenten zum Zweck künstlerischer Lehre gesammelt habe und hoffentlich bald im Stande sein werde, durch deren Veröffentlichung jenen Ansichten eine Erweiterung und gleichsam praktische Ergänzung zu geben.

Berlin, im December 1847.

E. Guhl.

INHALTS-UEBERSICHT.

ERSTER ABSCHNITT.

Einleitung. — Urtheile über die moderne Kunst. — Falsche Extreme in denselben — richtiges Verfahren — verschiedene Stellung der Kunst zu den übrigen Gebieten des Lebens. — Ob eine Alleinherrschaft der Kunstinteressen noch möglich sei. — Bedeutung der Kunst für die Gegenwart. — Kunstfanatismus. — Kunsttyrannei. — Das Originale in der modernen Kunst. — Die geschichtliche Malerei. — Die geschichtliche Malerei eine wesentlich neue, junge, moderne Kunst. — Unterschied zwischen ihr und ähnlichen Versuchen der bildenden Künste. — Aegypter, Griechen, Römer, die christliche Malerei des Mittelalters. — Das Cinquecento und die folgenden Zeiten. — Wesshalb eine wahrhaft geschichtliche Kunst nur in der Gegenwart möglich. Seite 1—26.

ZWEITER ABSCHNITT.

Begriff und Ausdehnung der geschichtlichen Malerei in der Gegenwart. — Nachweis derselben. — Das Wiederauflehen der neuen Kunst in Rom. — Sturm und Drangperiode. — Zusammenhang mit der Gesammtstimmung der Zeit. — Keine besondre bestimmte Einflüsse, weder literarischer, noch religiöser Natur — vermeinte Einflüsse der Literatur, Winckelmann, die Weimar'schen Kunstfreunde, die Romantiker. — Verhältniss der Kunst zur Religion. — Der geschichtliche Geist der ersten Leistungen der wieder erwachten Kunst. — Ausdehnung und Vertiefung desselben. — Vereinigung aller früheren Richtungen in der geschichtlichen Kunst. — Die geschichtlichen Leistungen der Gegenwart. — München, Karlsruhe, Stuttgart, Wien — Berlin, Dresden,

Digitized by Google

Weimar, — Düsseldorf. — Uebereinstimmung mit andern Nationen: Franzosen — Belgier — Holländer — Engländer — Italiener — Dänen. Seite 26—63.

DRITTER ABSCHNITT.

Bisherige Auffassungen der geschichtlichen Malerei. — Die Nützlichkeitstheorieen des achtzehnten Jahrhunderts. — Sturz derselben durch Kant und Winckelmann. — Göthe und die Weimar'schen Kunstfreunde. — Schelling — Solger — Hegel. — Fortschritt in der richtigen Würdigung der geschichtlichen Kunst. — Montabert — Weisse — Schnaase — Collow — Hagen — Köster — Vischer. — Zusammenhang der Künste mit dem Wesen und dem Geist ihrer Zeit. — Styl. — Uebergang. — Seite 64—87.

VIERTER ABSCHNITT.

Uebereinstimmung der geschichtlichen Malerei mit den Interessen und Richtungen der Gegenwart. — Wesen aller künstlerischen Thätigkeit. — Die Kunst der Spiegel der Zeiten — ob die Gegenwart der künstlerischen Darstellung günstig und fähig sei. — Besorgniss Schnaase's und Widerlegung derselben. — Princip der Subjektivität der Zeit und der Kunst gemeinsam. — Entwickelung desselben in der Gegenwart und Folgen für die Kunst. — Bedenken Uechtritz'. — Zerrissenheit der Zeit. — Gemeinsame Richtungen der Gegenwart. — Denkendes Erfassen der Vergangenheit. — Schatten- und Lichtseiten dieser Bestrebungen. — Ihre Offenbarung in der Kunst ist die geschichtliche Malerei. — Die geschichtliche Malerei entspricht den Interessen der Gegenwart. — Das moderne Ideal. — Realisirung desselben auf dem Boden der geschichtlichen Malerei. — Hoher Beruf der Kunst auf der Höhe ihrer Zeit zu stehen. — Es ist von der Kunst erkannt, die geschichtliche Malerei das Zeugniss davon. — Hoffnungen für die Zukunft. — Seite 88—114.

FÜNFTER ABSCHNITT.

Verhältniss der geschichtlichen Malerei zur heiligen. — Opposition gegen die heilige Kunst. — Extreme derselben. — Die Kunst ist unbeschränkt in der Wahl ihrer Gegenstände. — Einfluss des modernen Geistes auf die heilige Malerei. — Umwandlung derselben. — Symbolik. — Stellung zum Leben. — Erbauung und Lehre. — Freiheit der Kunst. — Einwände gegen die heilige Kunst — Vischer. — Berechtigung derselben auch für die Gegenwart nachgewiesen. —

Digitized by Google

Aesthetische und historische Wahrheit. — Schlusswort für die heilige Kunst. — Aeusseres Verhältniss derselben zur geschichtlichen Kunst. — Nothwendigkeit mehrerer Richtungen. — Innere Beziehung beider. — Die geschichtliche Malerei die letzte Entwickelung der heiligen. — Seite 114—134.

SECHSTER ABSCHNITT.

Verhältniss der geschichtlichen Malerei zum Genre. — Unterschied von Historie und Genre. — Die geschichtliche Malerei nicht durch die Auffassung, sondern durch den Inhalt bedingt. — Vorzug einer solchen Bestimmung. — Verfechtungen des Genre. — Wahre Bedeutung und Apologie desselben. — Erweiterungen des modernen Genre. — Vertheidigung desselben gegen Schnaase. — Das Genre beruht auf einer nothwendigen Entwickelung des modernen Geistes. — Heiligung des gemeinen Lebens. — Das Genre eine nothwendige Vorstufe der geschichtlichen Malerei. — Die geschichtliche Malerei die harmonische Einheit der beiden Gegensätze des Genre und der heiligen Malerei — Vollendung beider. — Seite 134—153.

SIEBENTER ABSCHNITT.

Einwürfe gegen die geschichtliche Malerei von Seiten der Vertheidiger der heiligen Kunst — gehässiger Charakter derselben. — Fähigkeit der geschichtlichen Malerei den Geist auch der heiligen Kunst zur Erscheinung zu bringen. — Köster. — Kleinliche Rücksicht auf die Schwierigkeiten. — Gehässige Vorwürfe eines Anonymus E. D. Th. — Falsche Frömmigkeit. — Die vermeinte Gottlosigkeit der geschichtlichen Kunst — ihre Gotterfülltheit. — Göttlichkeit der Geschichte. — Ueberweltliches in der Kunst. — Fr. v. Uechtritz: die Malerei sei eine katholische Kunst; darin läge die Unmöglichkeit der geschichtlichen Malerei. — Katholische und protestantische Kunst. — Protestantischer Geist des Cinquecento. — Das Ideal der Wirklichkeit. — Das Ideal in der Geschichte. — Die geschichtliche Malerei, ein religiöses Bedürfniss. Seite 154—175.

ACHTER ABSCHNITT.

Einwendungen von Seiten des Genre. — Das Kostüm. — Hotho — Vischer — Weisse. — Die Gegenwart der geschichtlichen Darstellung, günstig. — Präsente Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart. — Köster. — Die geschichtliche Kunst eine Sache der Bildung — Hotho. — Ein Gemeingut Aller. — Das Leben hat mit- und vorzuarbeiten. — In diesen Bestrebungen liegt die Garantie für die Blüthe der geschicht-

Digitized by Google

lichen Malerei. — Bedeutung des Studiums. — Das Studium macht den Künstler frei. — Das geschichtliche Bewusstsein der Völker. — Seite 175—192.

NEUNTER ABSCHNITT.

Das Verhalten der Akademieen zu der geschichtlichen Kunst musste nothwendig ein passives sein, so lange diese nur noch im Werden begriffen war. — Die wachsende Bedeutung derselben erfordert dagegen Berücksichtigung. — Forderung an die Akademieen und Berechtigung derselben. — Gründe für eine Unterstützung der geschichtlichen Malerei, durch Aufnahme hieher gehöriger Studien. — Beruf der Akademieen. — Rücksichten der Billigkeit. — Rücksichten auf das Bedürfniss der Künstler. — Rücksicht auf die Bedeutung und Würde der Akademieen. — Blick auf die Geschichte — Konseqnenzen für die Gegenwart. — Unterricht in der Geschichte. — Plan, Absicht und Methode desselben. — Lehre vom Kostüm. — Künstlerische Vortheile desselben. — Schluss. — Seite 193—211.

ERSTER ABSCHNITT.

Es haben zu keiner Zeit so viele und so widersprechende Ansichten über die Kunst und ihren jedesmaligen Zustand geherrscht, als heut zu Tage. Liegt es nun in der inneren Uneinigkeit und Zerfahrenheit unseres Zeitalters, dem eine einige, gleichsam kompakte Meinungsäusserung unmöglich ist, oder liegt es in der Kunst und in ihrem Mangel einer einfachen, mächtigen und bestimmten Richtung, genug, man kann sich mit den Schriftstellern, die sich mit der Kunstbildung der Gegenwart beschäftigen, nicht bekannt machen, ohne durch den fast gänzlichen Mangel aller Einheit und Uebereinstimmung in ihren Urtheilen in Erstaunen gesetzt zu werden; was dem Einen als ein Zeichen der Blüthe erscheint, betrachtet der Andre als Symptom gänzlicher Schwäche, und umgekehrt, was dieser in seinen Lobpreisungen bis in den Himmel erheben möchte, kann jenem kaum etwas anderes, als ein mitleidiges Lächeln abgewinnen; die äussersten Extreme begegnen sich, stehen unvermittelt neben einander, und wenn man in dieser Weise fortgeht, ist an eine Vermittelung überhaupt gar nicht zu denken.

Hier hören wir, es sei in der Kunst von unserer Zeit das Höchste geleistet, der Gipfel erreicht oder doch nahe; das Grösste was die Kunst überhaupt schaffen könne, habe die Gegenwart zur lebendigen Erscheinung gebracht. Ein königlicher Sänger spricht uns den Sieg der Kunst in begeisterten Versen zu:

Sieger nicht auf dem Schlachtfelde nur, auch in Malerkunst siegend,
Hebt das Bewusstsein jetzt freudig das teutsche Gemüth;

ein hoher Kunstmäcen prophezeit in unzweifelhaftem Tone, dass nur noch 20 Jahre dazu gehören um die deutsche Kunst auf den Gipfel aller Vollkommenheit zu bringen; das Ausland wird zum Zeugen unsrer Vollendung aufgerufen und selbst dieses Zeugniss noch soll nicht sowohl durch die Menge der Kunstwerke, sondern durch den Alles beseelenden Grundgedanken, die Kunst dem Leben wieder wahrhaft zu vermählen, bei weitem überboten werden. (Kunstblatt 1833, Nr. 23.)

Auf der anderen Seite dagegen erkennt man in unserer Kunst nur einen erbärmlichen kläglichen Zustand; nirgend zeige sich Thatkraft, nirgend Energie, nirgend wahre Originalität; unsere ganze moderne Malerei und Skulptur sei trotz der subtilsten Kenntniss, trotz der geistreichsten Kombination mit ihrer vollkommenen Technik und ihrem ganz fein gesponnenen Administrationssysteme doch nur eine lecre klägliche Nachahmung vergangener Zeiten (Collow Kunstbl. 1834, Nr. 32); nirgends sei eine originelle Entfaltung wahrzunehmen und selbst was heut zu Tage in der Malerei als neu und eigenthümlich gepriesen werde, seien nichts als Excesse und Versuche, aus ihrem Gebiete in ein anderes hinüberzuschweifen (Köster, Zerstreute Gedankenblätter Heft I. S. 1.), die höchste Vollendung der Künste liege hinter uns und eine neue selbständige Blüthe derselben sei nicht zu erwarten; bis auf wenige Ausnahmen in München herrsche in Deutschland durchgängig eklektische Unsicherheit und Vermengung alter und neuer Begriffe (Püttmann, Rhein. Jahrbuch 1840, S. 155).

Ich neige mich weder zu der einen dieser Ansichten, noch zu der andern, ohne deshalb in einem langweiligen und unbestimmten Justemilieu die richtige Ansicht zu finden. Wo Extreme einander gegenüber stehen, hilft ein solches Akkommodiren zu nichts; es ist nichts als eine anspruchsvollere Indifferenz, durch welche nirgend etwas erreicht werden kann. Ebenso wenig nutzt der Sache selbst ein einseitiges übertriebenes Lob, oder ein eben so einseitiger Tadel, obschon das eine oder der andere von den meisten Kunstkritikern vorzugsweise beliebt worden, weil sie am bequemsten sind. Das einzig richtige Verfahren ist: unberührt von allem Lob und Tadel nach demjenigen in der heutigen Kunst zu forschen,

was ein besonnenes unpartheiisches Urtheil, die Geschichte der Kunst und die Erkenntniss der Bedürfnisse der Gegenwart als wahr und gehaltvoll erkennen lassen. Auf diesem Standpunkte handelt es sich weder um subjektiven Beifall, noch um persönliches Missfallen, und diesen Standpunkt werde ich fortwährend festzuhalten suchen. Ich werde daher nicht den Kritiker spielen, woran wir heut zu Tage nicht Mangel leiden; ich werde die einzelnen Erscheinungen des heutigen Kunstlebens weder loben, noch tadeln; aber wo ich nicht lobe, glaube man deshalb nun auch nicht, dass ich tadele; noch glaube man, dass ich lobe, wo ich nicht tadele. Eine einseitige subjektive Kritik über Kunstgegenstände, die über Lob oder Tadel nicht hinaus kömmt, halte ich für einen grossen Uebelstand und für die Kunst selbst eher hinderlich, als förderlich. Es ist dies ein Fehler, der, heut zu Tage nur allzuhäufig, nicht am wenigsten dazu beigetragen hat, die Kunstwissenschaften in den üblen Ruf zu bringen, in welchem sich dieselben namentlich bei den Künstlern selbst leider noch immer befinden.

Wenn ich oben sagte, ich wollte zu ergründen suchen, was in der heutigen Kunst das Wahre und Richtige, was das wahrhaft Neue und nur unserer Zeit Angehörige sei, so folgt daraus von selbst, dass ich nicht von dem ganzen Kunstgebiete unserer Zeit handeln kann. Ich werde vielmehr nur Eine Richtung unter den vielen Richtungen der Gegenwart verfolgen, diese aber so erschöpfend wie möglich darzustellen suchen. Zunächst ist es daher nöthig, die Stellung der Kunst in unserer Zeit zu betrachten, und sich über ihr Verhältniss zur Gesammtheit sowohl, wie zu den einzelnen Kreisen und Bereichen des heutigen Lebens zu verständigen.

Man hört in unseren Tagen gar häufig die Klage, unsere Zeit sei so vielseitig, es finde eine solche Zertheilung unserer Gemüths- und Geldeskräfte, Versuche und Interessen statt, dass von jener Sammlung aller Geistes- und Lebenstriebe um den einen Heerd der Phantasie, der Bedingung aller wahren Kunstblüthe, gar nicht mehr die Rede sein könne (Kunstbl. 1834, Nr. 14). In Bezug auf diese Klage muss man nun von vorn herein zugestehen, dass eine solche Sammlung aller Geistes- und Lebenstriebe um den einen Heerd der Phantasie

allerdings nicht mehr vorhanden, aber man muss hinzufügen, auch weder möglich, noch wünschenswerth sei. Unsere Zeit ist eine ernste; grosse Arbeit, vielleicht harte Kämpfe stehen ihr bevor; sie hat nicht Zeit noch Beruf, sich ganz und ausschliesslich den schönen Spielen der Phantasie hinzugeben und in diesen ihre alleinige Befriedigung zu finden, wie es vielleicht dem glücklichen Jünglingsalter der Menschheit beschieden war. Die Kunst wird niemals das einzige und Hauptgefühl der Völker werden, sie wird nie die andern nicht minder wichtigen Interessen derselben verdrängen können, sie wird aber dadurch ebenso wenig verlieren, als der Freie von seiner Freiheit einbüsst, wenn er mit seinem Mitfreien — im Staate — gleichen Rang einnimmt, gleiche Rechte geniesst. Sollen nun aber alle Fähigkeiten und Seiten des menschlichen Gemüthes zu gleichem Rechte kommen, wie dies als Bestrebung der neuen Zeit betrachtet werden kann, so darf auch die Kunst nicht mehr das despotisch gleichsam allein herrschende Pathos sein; sie wird vielmehr in gleichen Rang mit Wissenschaft, Religion, Sitte und Staat eintreten und in diesem vollkommenen Gleichgewicht, in dieser Harmonie aller Kreise des menschlichen Lebens kann erst ein jeder derselben zu seiner eigentlichen Wahrheit und somit zu seinem eigentlichen Rechte gelangen. Nach einem solchen Zustande strebt unsre Zeit hin und weit entfernt, dass derselbe der Kunst einen Theil ihrer ewigen Würde und Bedeutung raubt, wie es allerdings scheinen könnte, wird er sie vielmehr in mancherlei Hinsicht fördern und begünstigen und ihr neue Quellen eröffnen, die ihr ohne denselben vielleicht auf immer verschlossen geblieben wären. Dies erkennt nun auch jene Ansicht allerdings an. Der Einzelne, gibt man zu, ziehe aus der allgemeinen Kultur, die ihn trägt, für seine besondere künstlerische Ausbildung Einsichten und innere Mittel, und dem Bedarfe der äusseren Mittel helfe dieselbe Bildung, durch welche sie nach vielen andern Wegen abgeleitet werden, durch eigene Veranstaltungen, öffentliche, wie private, nach. Wenn daher auch, sagt man weiter, unsere Kunst nicht mehr die Bestimmung habe, dem gesammten Geiste der Zeit die Zielsäulen seiner Richtung zu bauen und die Prozessionsfahnen seiner Wallfahrt vorzutragen, so finde sie doch innerhalb

seiner vielartigen Spielkreise noch manche günstige Stelle, manchen offenen Eingang und Ausgang.

Uns scheint nun aber bei aller gezwungenen Anerkennung der heutigen Zustände etwas Bedauerndes und Beschönigendes in dieser Auffassung zu liegen, dem wir nicht beipflichten können. Zwar das Höchste, sagt man, sei nicht mehr zu erreichen, der Thron nicht mehr zu behaupten, aber als Aequivalent und Entschädigung sei der Kunst doch noch so manches Plätzchen reservirt und eine gütige Duldung gleichsam zugesichert. Mit keinem dieser beiden Sätze kann ich einverstanden sein; und wenn ich den Anspruch der Kunst, Alles sein und über Alles herrschen zu wollen anmassend finden würde, so halte ich die bescheidene Begnüglichkeit, nur etwas sein zu dürfen, für unwürdig. Auch sind diese beiden Betrachtungsweisen keineswegs in dem Bewusstsein der Kunst und der Künstler selber begründet, sie sind vielmehr nur die Resultate einer theils zu hochfahrenden, theils allzudemüthigen Kunsttheorie, die im Herzen der Künstler schwerlich Anklang finden wird; denn die Kunst macht heut zu Tage weder den Anspruch das einzige und vorzüglichste Lebenselement der Zeit zu sein, noch würde sie sich andrerseits damit begnügen hie und da manche günstige Stelle, manch abgetretenes Plätzchen zu erhalten; unsre Künstler sind zu besonnen, um die geistigen Bewegungen der Zeit allein beherrschen, sie sind aber auch zu stolz, um nur geduldet ~~und tolerirt~~ sein zu wollen. Keins dieser beiden Verhältnisse entspricht aber auch dem Wesen und dem Bedürfnisse unserer Zeit.

Zunächst nämlich muss es als feststehend angesehen werden, dass unsre Zeit eine ganz andre Stellung in der Weltgeschichte einnimmt und eine ganz andre Aufgabe zu erfüllen hat, als dass sie durch die einzigen und einfachen Interessen der Kunst befriedigt werden könnte oder dürfte. Gerade in unseren Tagen wogen so vielfache und mannigfaltige Bestrebungen in dem Leben der Nationen, es sind Interessen von einem so tiefen, ich möchte fast sagen, blutigen Ernste, welche die Völker in Anspruch nehmen, dass für die Kunst, wenn auch nicht ihre hohe und ewige Bedeutung, doch ihre Alleinherrschaft auf dem Throne der öffentlichen Meinung, ihr Allein-

besitz der Sympathieen der Nation, nicht anders als in Frage gestellt sein kann. Die Kunst ist in ihrer höchsten Blüthe das Resultat eines vollkommen befriedigten und in sich harmonischen Weltzustandes, den auch äusserliche Kämpfe nicht zu stören vermögen; wo ist aber ein solcher innerlich einfacher und harmonischer Zustand zu finden? Die überall — und auch dies nicht einmal durchgängig — ruhige Oberfläche kann den ernsten und aufrichtigen Beobachter über die stille Gährung und den Kampf bei allem Anschein der Ruhe nicht irre führen. Es ist, wenn wir offen sein wollen, noch ganz Anderes und viel Wichtigeres zu thun, ehe sich die Zeit einem unbehinderten Zuge zur Kunst und zum Kunstgenusse hingeben kann, hingeben darf. Auch lastet dies Bewusstsein viel zu schwer auf ihr, als dass auch nur eine reine und unbefangene Freude an der Kunst in dem Ganzen und Grossen der Massen Platz greifen könnte, wie dies zur Zeit griechischer und mittelalterlicher Kunstblüthe durchweg angenommen werden darf. Damit wird indess die hohe Bedeutung der Kunst an und für sich durchaus nicht in Abrede gestellt und nur Böswilligkeit würde uns diesen Vorwurf machen können, da wir es gerade zu unserem höchsten Ziele gemacht haben, den hohen Werth und die unwandelbare Bedeutung der Kunst auch für unsere Zeit noch nachzuweisen und diese Ueberzeugung gegen alle feindlichen Elemente nach Kräften zu vertheidigen. Um so mehr aber wird Offenheit über diese wichtige Frage der Zeit zur Pflicht gemacht. Und da müssen wir, ganz abgesehen von der Gährung und Zerrissenheit der nächsten Gegenwart selbst, welche der höchsten Kunstblüthe allerdings hinderlich zu sein scheint, von vorn herein bekennen, dass wir keineswegs zu den Schwärmern und Kunstfanatikern gehören, die die Kunst als die allein würdige und der Natur des menschlichen Geistes allein entsprechende höchste und edelste Fähigkeit betrachten, und die deshalb Alles, was auf Momente der Blüthe der Kunst Abbruch gethan zu haben scheint, gleich mit dem Anathem belegen möchten, wie z. B. Kolloff einmal die himmlische Morgendämmerung des Mittelalters zurück zu wünschen und den hellen Tag der kalten und lebenslosen (?) Spekulation zu verdammen scheint, weil er der Kunst weniger günstig sei,

und wie Herr Kreuser in seinem frommen Eifer die ganze Reformation, in der doch unser ganzes geistiges und materielles Wohl wurzelt, mit Stumpf und Stiel ausrotten möchte, nur um — o des uneigennützigen Mannes! — der armen Kunst, so zu sagen, wieder auf die Beine zu helfen! Wir müssen es aber und abermals wiederholen, die Kunst kann und wird nicht mehr das einzige und Hauptpathos der Völker werden und wir sind innig davon überzeugt, dass kein einsichtsvoller Künstler andrer Meinung sein wird. Es ist allerdings ein hoher und erhebender Anblick ein ganzes Zeitalter in allen seinen Richtungen, in allen seinen Versuchen und Unternehmungen die Kunst als oberstes Ziel seiner weltlichen und geistigen Existenz verehren und dies Bewusstsein durch Werke, wie sie noch heut vorliegen, bethätigen zu sehen. Es ist gewiss, dass im Ganzen und Grossen eine solche Zeit so Grosses und Bedeutendes in allen Arten der Kunstübung hervorbringen musste, dass wir heute noch bewundernd vor den Ruinen einer so erhabenen, grossartigen Kunstwelt stehen. Es ist aber eben so gewiss, dass in solchen Blüthe- und Fruchtzeiten der Kunst deshalb noch keineswegs der höchste Zweck der menschlichen Gesellschaft erreicht sei, indem gerade bei dem Vorwiegen dieser Einen Richtung andre nicht minder wesentliche und wichtige Seiten der ersteren mehr oder weniger, oft sogar gänzlich vernachlässigt und verwahrlost geblieben sind, wie das die Geschichte an manchen Beispielen lehrt, — die Zeit des peloponesischen Krieges, in die eine so hohe Blüthe der griechischen Kunst fällt, war eine moralisch durchaus verderbte und das Cinquecento in mancher Hinsicht auch nicht viel besser. Darum hat denn die Geschichte über solche Zustände, wie z. B. die am Schlusse des Mittelalters immer hinweg zu neuen Gestaltungen gedrängt, wo denn beim Zerfallen aller alten Formen auch das stolze Gebäude einer glänzenden Kunstbildung nothwendig mit zerfallen musste, ohne dass darüber Klage geführt werden dürfte, es sei denn von solchen, die beschränkt genug sind, die ewig waltende Vorsehung der Weltgeschichte korrigiren und auf einen anderen Weg leiten zu wollen. Denn es sind neben der Kunst noch mannigfache andre Gebiete berechtigt, das der Wissenschaften, der Sitte, des Staates, die grossen Fragen der

Gesellschaft. Es hat Zeiten gegeben in denen allein die Kunst, andre in denen ausschliesslich die Religion oder die Idee des Staates geherrscht hat. Eine solche ausschliessliche Herrschaft — mit Vernachlässigung aller jener anderen gleich berechtigten Gebiete des Lebens — konnte nicht anders als zu einer Tyrannei führen, wie es denn in der That eine Tyrannei des Staates gegeben hat, und zwar gerade in einer Zeit als der Staat sich vor der Idee der Tyrannei am meisten fürchtete, in der des römischen Freistaates; so hat es eine Tyrannei der Religion gegeben in manchen Perioden des Mittelalters, und unzählige Scheiterhaufen, unermessliche Ströme Blutes haben diese Tyrannei zu einer der furchtbarsten gestempelt.

Eben so darf man es auch eine Tyrannei der Kunst nennen, wenn über ihr und ihrer Förderung schlechthin alle andern und nicht minder wesentlichen Interessen vernachlässigt werden und öde darnieder liegen, während die ganze Summe geistiger und materieller Kräfte auf die einseitige Erzielung einer Kunstblüthe verwandt oder vielmehr vergeudet wird, mag nun der Grund davon in einem wahren inneren Drange eines ganzen Volkes liegen, wie dies allerdings denkbar ist, oder in ruhmsüchtiger Pracht und Kunstliebe eines einzelnen Individuums, dem es die Vorsehung vergönnt hat, höchster Ausdruck des Willens und der geistigen Substanz einer Nation zu sein.

Die Zeit, in der wir zum Theil schon leben und der wir zum Theil noch entgegensehen, ist einem solchen einseitigen Ueberwiegen der Kunst nicht mehr geneigt; sie ist vielmehr zu einer besonnenen und richtigen Würdigung auch jener andern Gebiete gelangt und fortan wird eine innige Verschmelzung aller dieser Interessen, die bisher bald hier, bald da in der Geschichte mehr oder weniger absolut geherrscht haben, ihre Aufgabe sein; auf eine solche harmonische Vereinigung scheinbar getrennter Interessen strebt Alles in der Zeit und auch unsere Künstler sind zu sehr von der allgemein menschlichen Bildung unseres Zeitalters ergriffen und durchdrungen, als dass sie jene Alleinherrschaft mit Hintansetzung anderer wichtiger Interessen auch nur als ruhmvoll für die Kunst erachten sollten.

Und in der That, welcher Ruhm ist grösser für sie, über den unterdrückten höchsten und wichtigsten Interessen der

Zeit zu thronen und alle die Mittel, die zur Förderung dieser insgesammt bestimmt sind, für sich in Anspruch zu nehmen und gewissermaassen zu verschlingen oder gleich berechtigt sich mit Gleichberechtigten in die Summe der edelsten so geistigen, wie materiellen Kräfte zu theilen? Durch das Letzte wird das Gemeinwohl in eben dem Grade gefördert, als es durch das Erstere unterdrückt und beeinträchtigt wird und wir wollen uns und unserer Kunst Glück wünschen, dass ihre Stellung im Leben der Gegenwart eben eine solche ist, nach welcher sie, anerkannt gleichberechtigt mit den übrigen Interessen des Geistes und der Gesellschaft, zu einem gemeinsamen Zusammenwirken mit diesen berufen ist; nicht zu einer Unterdrückung derselben, wie eine solche in einem Staate unseres gemeinsamen Vaterlandes die Freude, die wir über die dortige hohe Entfaltung der Kunst hegen, leider auf eine empfindliche Weise trüben und verletzen muss.

Dieses Verhältniss der Kunst zu den übrigen Gebieten des Lebens als das einer gleichberechtigten Macht zu andern gleichberechtigten Mächten ist die wahrste und richtigste Stellung, welche dieselbe überhaupt einnehmen kann; sie ist besser als jenes Alleinherrschen, bei welchem, was auf der Seite der Kunst gewonnen wird, auf den andern, nicht minder wichtigen Seiten des Lebens zehnfach und hundertfach verloren geht; sie ist zugleich unendlich viel höher, als jenes Geduldetwerden neben den Interessen der Zeit, welches der Kunst unwürdig ist. Diese Stellung ist es auch, welche die Kunst heut zu Tage einnimmt, und wo dies nicht stattfindet, gewiss in der Zukunft noch einnehmen wird; denn es wäre ein sträflicher Optimismus, diese wahre Stellung der Kunst überall in der Zeit erfüllt und anerkannt sehen zu wollen, indem im Gegentheil noch sehr viel daran fehlt, dass dieselbe nun auch überall schon zu dieser ihrer wahren Geltung und Anerkennung gelangt sei. Unserer Zeit Aufgabe ist es, wie auf andern Gebieten alle verschiedenen Richtungen, alle feindlichen Gegensätze zu vermitteln, so auch nicht minder die lebendige und eifrige Richtung auf die Kunst mit denen nach den übrigen zum Theil schon errungenen, zum Theil noch zu erkämpfenden Gütern auf eine innige und harmonische Weise zu vereinigen. So scheint die Kunst allerdings

wenn auch nicht von ihrer Würde, so doch von ihrer Ausdehnung, von dem unerschöpflichen und nur für sie geöffneten Vorrathe von Mitteln einzubüssen, die ihr zu anderen Zeiten zu Gebote standen. Aber auch diese Einbusse, diese Verminderung ihrer Mittel ist nur scheinbar, indem ihr durch die Association mit den übrigen Gebieten des Lebens, mit den neuen Richtungen des Geistes neue und ungeahnte Quellen eröffnet werden, Quellen, die ihr zugleich eine neue und nicht minder erhabene Würde und Bedeutung zuströmen lassen, als sie in jenen Zeiten hatte. Ja es hat diese Uebereinstimmung mit den Interessen und Bewegungen der Zeit, die hier nur vorläufig angedeutet werden kann und der ein nicht unbedeutender Theil der folgenden Untersuchungen gewidmet sein wird, der Kunst schon jetzt ein neues und nur ihr, der modernen Kunst eigenthümliches Gebiet erobert und wird ihr helfen dasselbe nach allen Richtungen hin in Besitz zu nehmen, zu beherrschen und auszubeuten, um darauf eine neue, originale und von den früheren Perioden gänzlich verschiedene Kunstblüthe hervorzurufen. Ein solches eigenthümliches und nur unserer Zeit angehörendes Element ist es aber gerade, welches die Kunstkenner in unserer Kunst nicht anerkennen wollen und mit ewigem Rückweis auf die Zeiten früherer Kunstbildung, die auch für die heutige Zeit noch immer maassgebend sei, durchaus in Abrede stellen. Die Zeit in der wir leben, sagt man, sei eine solche, wo der Kunstbetrieb im Allgemeinen nicht in dem Anwachsen zu einer neuen originellen Entfaltung bestehe, sondern noch auf dem Fundament ehemals entstandener kanonischer Werke beruhe, eine solche, wo die Kunst keinen Zug habe nach einem geheimen oder bewussten Ziele hinauf, sondern sich vielmehr nur weiter in die Breite auszudehnen vermöge. (Köster a. a. O.) Ich dagegen bin gerade der entgegengesetzten Ansicht, das ganze Wesen der heutigen, der modernen Kunst beruhe auf dem mehr oder weniger bewussten Streben nach einer neuen und durchaus originalen Entfaltung, und es sei gerade dieser Zug nach einem neuen und allen früheren Kunstperioden unbekannten oder doch in seiner eigenthümlichen Wesenheit noch nicht erkannten Ziele, aus dem sich alle Eigenthümlichkeiten unserer Kunstbildung mit allen ihren hohen Vorzügen, wie mit allen ihren Mängeln

und Fehlern ableiten lassen; mit ihren Vorzügen, weil das Ziel, auf welches die Kunst der modernen Zeit hinarbeitet ein grosses und wahres ist; mit ihren Schwächen und Fehlern, weil jenes Streben ein im Werden begriffenes und noch weit von jenem ruhigen und vollkommenen Abschlusse entfernt ist, welches der Kunstblüthe vergangener Zeiten eine so gediegene Vortrefflichkeit und für alle kommenden Zeiten einen so unberechenbaren Einfluss zusichert. Dass aber bei alle dem die heutige Kunst noch ganz auf dem Fundamente einer vorangegangenen Kunstperiode beruhe — wer wollte das leugnen? Es ist aber eben nur ein Fundament. Die Fundamente schlechthin aller Bildungskreise liegen und müssen in der Vergangenheit liegen, aus der unsere ganze Zeit, wir selbst mit allen unsern Fehlern und Tugenden hervorgegangen sind. Dies hindert indess nicht, dass in allen jenen Kreisen zugleich auch ein neues und eben nur unserer Zeit eigenthümliches Leben keime, dass in allen den überlieferten Formen sich ein neuer und von dem, der sie früher beseelte, durchaus verschiedener Geist rege, und wenn es leicht ist in den heutigen Verhältnissen die Spuren und Elemente vergangener Jahrhunderte nachzuweisen, so kann es im Gegentheil auch nicht schwer fallen den neuen Geist zu erkennen, der nun in diesen alten Formen lebt und der sich eben aus jenem Fundamente einer vergangenen und uns überkommenen Bildung entwickelt hat. Dasselbe Verhältniss findet in der Kunst statt. Auch hier liegt es auf der Hand, in wie weit wir uns in den von früheren Meistern geschaffenen Formen bewegen, es kann aber auch einer besonnenen Betrachtung nicht entgehen, dass in diesen alten kanonischen Formen sich ein Geist zu regen beginne, der eben nur unserer Zeit und unserer modernen Bildung angehört. Wenn das Letztere aber nicht in eben dem Maasse anerkannt ist — und es soll dies ja durchaus keine Selbstüberhebung, kein definitives Urtheil über den Werth der neuen Kunstbildung sein —, wenn man vielmehr immer bei der anderen Seite dieses Verhältnisses stehen geblieben ist, dass die alten Formen noch immer herrschend und maassgebend seien, so liegt dies nur darin, dass es allerdings leichter ist Vorhandenes an Vergangenes anzuknüpfen, als in dem auf alten Fundamenten Beruhenden den Keim eines neuen Wesens nachzu-

weisen. So ist es denn schon eine triviale Ansicht geworden, dass die neuere Kunst sich nur in althergebrachten Formen bewege, und dass diejenige Bildungsstufe, auf der die Malerei ihr eigentliches Wesen am reinsten entwickelt, nur in der Vergangenheit zu suchen sei. Nun war allerdings nur noch der eine Schritt zu thun, der nämlich, dass man dies historisch vorliegende Verhältniss als ein Postulat betrachtete und die Forderung an die Kunst stellte, die Malerei hätte ein für allemal keine andere Aufgabe als die, den alten Musterwerken nachzuschaffen, Aehnliches, wo möglich Gleichartiges hervorzubringen, überhaupt Gethanes, so wohl oder übel es immer gehe, noch einmal und immer wieder von neuem zu thun. Darauf basirt denn die Ansicht Kösters, unsere Zeit habe kein anderes Ziel, als die Nachbildung jener alten, als kanonisch anerkannten Werke. Dabei fällt einem leicht das biblische Wort ein, ihr sollt neuen Most nicht in alte Schläuche füllen! wobei es denn freilich schon erwiesen sein müsste, dass wir überhaupt neuen Most haben, und es sich eben noch darum handelt, diesen neuen Most der Zeit, dies neue Element in der Kunst überhaupt erst nachzuweisen und ausser Zweifel zu stellen. Denn, wo ein neuer Geist herrscht, kann man uns sagen, muss er sich auch neue Formen, neue Ausdrucksweisen gebildet haben; wie können wir es sonst wissen, ob er überhaupt vorhanden ist, da man ihn als solchen doch gerade nicht sehen und greifen kann; ist also wirklich ein neuer Geist in die Kunst gefahren, kann sich diese eines Lebensodems rühmen, der eben nur ihr und nicht vielmehr der Vergangenheit angehört, so zeige man uns die Formen, die er sich gebildet; man weise uns die neuen Gattungen nach, die er geschaffen, das Gebiet, welches er okkupiret und das nicht schon den früheren Zeiten erb- und eigenthümlich gewesen wäre. Zu diesen Forderungen ist man vollständig berechtigt und auf sie zielte auch die weitere Ausführung der Köster'schen Ansicht ab. Wenn nämlich Köster als Beweis seiner Meinung, die moderne Kunst sei nichts als ein Nachklang vergangener Zeiten, den Umstand anführt, dass alle ihre Werke sich unter die von einer früheren Kunstbildung geschaffenen Formen oder Gattungen einreihen liessen, so heisst dies nichts anderes, als dass sie selber keine neue Form, keine

neue Gattung malerischer Kunstwerke hervorgerufen und ausgebildet habe, woraus sich denn freilich der Rückschluss auf den Mangel eines neuen eigenthümlichen Lebens selbst vollkommen rechtfertigen würde, wenn man sich nicht immer noch den Vorbehalt machen könnte, die Formen im Allgemeinen und die Gruppen, in welche die Malerei sich von jeher gesondert und auseinander gelegt hat, seien zwar allerdings noch dieselben wie vor dreihundert Jahren, indess könne demungeachtet der Geist, der sich in diesen Formen regt schon ein durchaus andrer und verschiedener sein. Indess ist auch dieser Vorbehalt nicht nöthig und die Sache verhält sich in der That anders, als Köster sie darstellt. Es hat die neuere Kunst in der That eine eigenthümliche Gattung von Kunstwerken hervorgerufen, die allein der neueren Zeit angehören, es hat namentlich in der Malerei, jedoch keineswegs ausschliesslich, denn wir werden noch Gelegenheit haben auch in der Skulptur dieselbe Richtung nachzuweisen — eine besondere Richtung sich immer bestimmter herangebildet, ja man kann sagen, es hat sich innerhalb derselben eine durchaus neue, eigenthümliche und originale Kunstweise entwickelt, von der es in der Kunstgeschichte vergangener Zeiten allerdings Anfänge und Spuren gibt, für die indess durchaus keine vollkommen entsprechende Analoga aufzufinden sind. Es ist dies die geschichtliche Malerei, wie wir sie zum Unterschied von der Historienmalerei durchweg nennen werden, d. h. diejenige, die ihre Gegenstände aus der wirklichen Geschichte nimmt, und deren möglichst erschöpfender Erörterung die folgenden Untersuchungen gewidmet sind.

Für diese geschichtliche Malerei, wie sich dieselbe heut von Tag zu Tage und in merkwürdiger Uebereinstimmung bei allen denjenigen Nationen, welche an der modernen Kunstgeschichte lebendigen und thätigen Antheil nehmen, immer freier und bestimmter herausbildet, für diese nun würde es selbst dem entschiedensten Anhänger der obigen Ansichten schwer fallen, einen Platz in den Kategorieen der früheren Kunstgeschichte zu finden; sie wird schwerlich irgendwo, wie Köster meint, eingefügt oder eingeschoben werden können und so hätten wir denn in der That ein neues Gebiet, eine neue Gattung der Malerei gewonnen, auf dem man fussen könnte, um von dem neuen Geiste

zu reden, der unsere Kunst im Gegensatze zu der anderer Zeiten beseelt und der in der geschichtlichen Malerei die ihm am meisten entsprechende Ausdrucksweise gesucht und gefunden hat. Ehe wir indess zu der Begründung dieser Ansicht gelangen, ist noch viel und mancherlei vorher zu thun und zu beseitigen, und vor allen Dingen diese neue Kunst in unserer Zeit nun auch durch Beispiele und Belege, gleichsam schwarz auf weiss, nachzuweisen und so erst der Thatbestand sicher zu stellen. Aber auch ehe wir dazu schreiten können, haben wir es im Allgemeinen zu rechtfertigen, wie die geschichtliche Malerei eine neue genannt werden könne, da doch, wie auch jeder nur oberflächlich Unterrichtete wissen muss, von je her Gegenstände der Malerei aus der Geschichte genommen sind und fast zu allen Zeiten Geschichte gemalet worden ist.

Dies haben wir sehr wohl beachtet und werden es sogleich auf das vollständigste nachzuweisen suchen. Es handelt sich indess hier hauptsächlich um die verschiedene Art und Weise, in der man zu den verschiedenen Zeiten die geschichtliche Malerei behandelt hat. Und dieser Unterschied zwischen der heutigen Geschichtsmalerei und den vereinzelten Beispielen aus der Kunstgeschichte, wo die Gegenstände der Malerei aus der wirklichen Geschichte genommen sind, ist denn auch in der That so gross, dass die erstere mit den Versuchen dieser letzteren Art, die auch niemals eine besondere Gattung gebildet haben, kaum verglichen, geschweige denn gleichgestellt werden darf. Wie man nun eine Kunstweise, die schon im Mittelalter und vielleicht gar schon im Alterthume geübt worden ist, wenn sie in der Gegenwart mit neuer Bedeutung hervortritt, eine neue, oder gar eine wesentlich moderne nennen dürfe, dafür mögen folgende Beispiele als Erklärung dienen. Das nächste und bedeutendste Beispiel ist die Malerei selbst. Die Malerei ist im Alterthume nicht nur geübt, sondern sogar mit einer erstaunlichen Meisterschaft und in einer ungemein grossen Ausdehnung geübt worden. Und doch hat man nicht mit Unrecht behauptet, und Herr von Rumohr hat es mit Unrecht bestritten, dass die Malerei ihrem eigentlichen Wesen nach eine christliche Kunst sei, d. h. dass sie zum Ausdrucke derjenigen Gefühlsweise, welche das Christenthum in der Welt hervorgerufen und begründet hat, die

vorzüglich und allein geeignete Kunst sei. Die Malerei der christlichen Welt ist in der That eine ganz andre, sie beruht auf anderen Grundlagen, sie bedient sich anderer Mittel, sie hat endlich ganz andere und oft durchaus entgegengesetzte Zwecke zu verfolgen, als die des Alterthums; mit einem Worte, sie ist, obgleich im Alterthum schon zu einer hohen Vollendung gediehen, doch wesentlich eine neue, eine christliche, eine moderne Kunst.

Zweitens kann man hier als Beleg die Genremalerei anführen. Bei den Alten schon werden ganze Klassen von Bildern erwähnt, die ihrem Gegenstande nach ganz in das Gebiet des heutigen Genre zu gehören scheinen. Man braucht hier keineswegs blos an jene Periode der griechischen Kunstgeschichte zu denken, wo man mit Vorliebe Bordelle, Liebesscenen u. s. w. malte. Auch Gegenstände aus den gemüthlichen, beschränkten Kreisen des gewöhnlichen Lebens waren nicht selten und namentlich die Bildwerke griechischer Thongefässe bieten eine grosse Mannigfaltigkeit derartiger Darstellungen dar. Der feueranblasende Knabe des Malers Antiphilos erinnert sogar lebhaft an ein bekanntes modernes Genrebildchen. Aehnliche Darstellungen aus der römischen Kaiserzeit sind zu bekannt, um hier erwähnt zu werden. Auch im Mittelalter lassen sich schon sehr früh die Spuren des Genre nachweisen, nicht minder in den Blüthezeiten des sechszehnten Jahrhunderts; Raphael und Dürer (man denke nur an des ersteren Wasserparthie zweier Liebespaare, an das liebliche Kupfer „Le paysan et la femme aux oeufs“ und an des letzteren Koch und Wirthin) haben reizende Genrebilder gemalt, ihre Zeitgenossen und nächste Nachkommenschaft nicht minder. Und bei alledem ist es doch nicht nur erlaubt, sondern nothwendig, das Genre, wie es sich nach der Reformation bei den Niederländern ausgebildet hat, als eine neue und zwar ihrem innersten Wesen nach aus der protestantischen Weltanschauung hervorgegangene Gattung zu betrachten, wie dies erst kürzlich Hotho auf eine eben so besonnene, als geistreiche Weise in der Geschichte der niederländischen Malerei nachgewiesen hat, als in welcher die eigentliche Wesenheit des Genre erst zu ihrer ganzen Bedeutung und Erscheinung gelangt ist.

Das Beispiel eines ähnlichen Verhältnisses bietet uns endlich die Landschaftsmalerei dar, welche mit Recht als eine der jüngsten Kunstweisen betrachtet wird. Denn wenn auch einmal die Landschaftsmalerei in ihren ersten Rudimenten gleichsam, schon im Alterthum und auch dort schon mit ziemlicher Virtuosität geübt worden ist, so konnte sie doch, da ihre wesentliche Natur und Aufgabe nach ihres geistreichen Monographen Carus Worten ist: die Natur an und für sich als Werk und Spiegel des Göttlichen anzuschauen und in ihrem Sinne zu dichten, erst im Christenthum zu ihrer eigentlichen Bedeutung und Ausbildung gelangen. Aber auch innerhalb des Gebietes der christlichen Kunstgeschichte waren noch gar manche Stadien der Kunst zu durchlaufen, che an eine Landschaftsmalerei im wahren Sinne des Wortes zu denken war, und selbst wenn wir die Geschichte der selbständig ausgebildeten Landschaftsmalerei mit den Caraccis beginnen wollen, so ist leicht zu sehen, dass auch nach diesen erst die wichtigsten Schritte zu ihrer höchsten Ausbildung gethan worden sind. Insofern nun der Geist der heutigen, oder um genauer zu reden, derjenigen Landschaftsmalerei, wie sie sich mit dem siebzehnten Jahrhundert ausgebildet hat, wesentlich von dem Geiste früherer und frühester Versuche in dieser Kunstweise verschieden ist, darf man dieselbe wohl als eine neue, junge, als eine moderne Kunst bezeichnen. Und wenn wir nun hinzufügen, dass wir allein in diesem Sinne, wie er aus den drei angeführten Beispielen hervorgehet, die geschichtliche Malerei als eine neue, wesentlich moderne Gattung betrachtet wissen wollen, so dürfen wir nicht mehr befürchten, in diesem allerdings sehr wichtigen Punkte irgendwie missverstanden zu werden.

Die Malerei hat von jeher ihre Gegenstände aus der wirklichen Geschichte genommen, es ist fast zu allen Zeiten Geschichte gemalt worden; aber gerade diese geschichtlichen Erscheinungen der besprochenen Kunstgattung und ihre Vergleichung mit demjenigen, wozu sich heut die Geschichtsmalerei emporgebildet hat, werden es deutlich zeigen, dass die geschichtliche Malerei in dem vollen Sinne des Worts eine neue, moderne Kunstgattung ist und als diejenige bezeichnet werden darf, welche durch den Umschwung der Ideen seit dem Wiederauf-

Digitized by Google

blühen der neuen Kunst am Schlusse des vorigen Jahrhunderts hervorgerufen, auch am besten geeignet ist, den bewegenden Elementen dieser geistigen Wiedergeburt zum vollständig adaequaten Ausdruck zu dienen. Was dagegen die früheren Erscheinungen und Spuren der geschichtlichen Malerei schon im Alterthume betrifft, so müssen wir, um uns diese zu vergegenwärtigen, sogar bis auf die Aegypter zurückgehen. Bei den Aegyptern ist der Anfang der geschichtlichen Kunst zu suchen. Ihre Darstellungen waren fast durchgängig historischer Art, d. h. sie stellten bestimmte Fakten und Ereignisse zur Verherrlichung gewisser Personen dar. Eine geschichtliche Kunst verdient dies aber in unserem Sinne um so weniger genannt zu werden, als der Begriff der Kunst selbst dabei in einem auffallenden Maasse zurücktritt, wo nicht fast gänzlich verloren geht. Die wahre Kunst trägt ihren Zweck in sich selber, sie bildet diesen oder jenen Gegenstand, nicht weil eine bestimmte That, ein bestimmtes Ereigniss dadurch verewigt werden soll, sondern eben nur, weil er schön, weil er künstlerischer Behandlung günstig ist, weil er den eigenen Zwecken der Kunst selber entspricht. Die ägyptische Kunst aber bedient sich ihrer Formen nur insofern sie ein Fremdes, Gegebenes darzustellen hat; sie ist nichts als Geschichtserzählung, wo statt der Hieroglyphen Bilder angewendet sind. Daher ist auch Bild und erklärende Beischrift selten gesondert: weil das Kunstwerk eben nichts geben kann, als sich selber, hier aber etwas ganz Anderes bezweckt ist, kann das docirende Bild ohne Beischrift seinen Zweck auch gar nicht einmal erfüllen. Es ist Hieroglyphe, wie eine andere Hieroglyphe. Die Darstellungen ägyptischer Kunst aber haben nun eben keine andern Zwecke, als die Thaten der Könige u. s. w. auf die Nachwelt zu bringen; die ägyptische Kunst war gar nicht auf die Gegenwart berechnet und gerade deshalb musste sie auch der Zukunft verschlossen bleiben. Nur was im Selbstverständnisse und für den Selbstgenuss geschaffen worden ist, kann von einer späteren Zeit verstanden und wieder genossen werden. Die historischen Darstellungen der ägyptischen Kunst werden nimmermehr wieder verstanden werden, noch unmittelbaren ästhetischen Genuss gewähren; denn Namenregister lesen, nenne ich kein Verständniss,

und der Genuss, den sie allerdings gewähren können, kann nur ein wissenschaftlicher sein. Unmittelbare ästhetische Lebendigkeit, wie die griechischen Kunstwerke, können diese Art ägyptischer Darstellungen nie wieder gewinnen. Sie sind zu historisch, um noch Kunst zu seyn. Ja dieser historische Typus geht so weit, dass selbst die Götter selten anders, denn in ganz bestimmter Relation zu diesem oder jenem Könige, Priester, durch Weihung, Opfer u. s. f. dargestellt werden. Alle Kultusscenen, sagt Otfried Müller über diesen Gegenstand, sind bestimmte Huldigungsakte bestimmter Individuen, Erinnerungsdenkmale an die der Gottheit geleisteten Dienste.

Je mehr nun aber die ägyptische Kunst Geschehenes zur Notiz, zur Kenntniss (nicht einmal zur Anschauung) zu bringen sucht, je mehr sie sich auf eine solche Relation beschränkt, um so weniger werden wir darin wahre Geschichte finden, wenn wir mit diesem Namen nicht blosses Wissen, sondern auch Verständniss des Geschehenen bezeichnen wollen. Die ägyptische Kunst ist in diesem Sinne gar nicht historisch, sie ist chronologisch. Die chronologische Relation eines Faktums aber hat nichts mit seiner weltgeschichtlichen Bedeutung zu thun, wodurch sich dasselbe wesentlich von andern, ähnlichen Fakten der Geschichte unterscheidet, und diese (entsetzlich langweilige) Gleichgültigkeit gegen den Inhalt zeigt denn auch die ägyptische Kunst in allen ihren historischen Darstellungen. Relation und Darstellung ist überall dieselbe, wenn auch ihre Helden Jahrtausende auseinander liegen sollten.

Von dieser relatorischen Kunst ist nun die griechische in ihrem innersten Wesen verschieden. War in jener in gewissem Sinne fast Alles Historie, so in dieser fast ebenso ausschliesslich Nichts. Einmal verschwammen nämlich im Mythos und vorzüglich in dem den Aegyptern ganz fehlenden Heroenmythos die Gegensätze des Göttlichen, Gedachten und des wirklich Geschehenen auf eine so vollständige Weise in einander, dass die Grenze zwischen beiden kaum zu ziehen ist, und gerade dieser Umstand, der der späteren Forschung so manchen übeln Streich gespielt hat, war der bildenden Kunst selbst im höchsten Grade günstig. Für die griechische Kunst hatte das Faktum nur insofern Geltung, als darin die Einheit göttlicher

und menschlicher Natur und somit unmittelbar ein Anhaltspunkt für die schöne Darstellung desselben gegeben war. Die griechische Kunst geht lediglich aus der für die göttliche Schönheit begeisterten Individualität hervor, die ägyptische aus dem äusserlichen Anlass. Die griechische Kunst dichtet, die ägyptische referirt. Dem entsprechend, mussten die Formen der griechischen Kunst der Poesie verwandter sein und selbst das Faktum, wo ein solches vorlag, wurde nicht anders, als in der Verklärung einer poetisch-mythischen Auffassung dargestellt. Die ägyptische Kunst bedurfte nichts, als des blossen Faktums und selbst das Höchste, die Gottheit, wurde in den Bereich einer gemeinen Begebenheit herabgezogen. Aus diesem Verhältnisse erklärt sich der fast gänzliche Mangel geschichtlicher Darstellungen in der griechischen Kunst von selbst. Die Erscheinung als solche ist bekannt genug.

Indess fehlen auch hier Behandlungen geschichtlicher Gegenstände nicht ganz. In der griechischen Malerei namentlich, welche mit dem Kultus nicht in so naher Verbindung stand, als die Skulptur, lassen sich geschichtliche Kunstwerke mannigfacher Art nachweisen. In der Poekile zu Athen waren mythische Darstellungen des trojanischen und Amazonenkrieges mit streng historischen vermischt. Des Phidias Bruder, Panaenos (nach andern ein anderer), hatte dort die Schlacht von Marathon gemalt; daneben befand sich die Schlacht von Oenoë. Aber selbst diese rein geschichtlichen Gegenstände sind wieder in mythischer Auffassung dargestellt; es scheint in jener Zeit dem künstlerischen Sinne unmöglich gewesen zu seyn, die Geschichte ohne sonstige poetische Zuthat als Vorwurf der selbstschöpferischen Kunst gelten zu lassen. Man ahnte noch nicht, welche tiefe Poesie die Geschichte selber enthalte. Und wie ja auch in einer jener Schlachten der Heros Echetlos mit seiner Pflugschaar den Ausschlag gegeben haben soll, so waren auch auf den Bildern der Poekile Götter und Menschen gemischt. Historie in unserm Sinne war es also gewiss nicht. Aehnlich mögen die Historienbilder des Nikias gewesen sein.* Die sogenannte Alexanderschlacht, die wir als ein unzweifelhaftes

* Ueber die Perserkämpfe am Fries des Nike-Tempels erlaubt deren fragmentarischer Zustand kein definitives Urtheil.

Nachbild eines griechischen — pergamenischen — Kunstwerkes hieherziehen dürfen, zeigt freilich eine solche Vermischung nicht. Indess konnte auch die schlichte Darstellung historischer Fakta, namentlich wo es, wie in gegenwärtigem Falle, galt, Könige und Fürsten zu verherrlichen oder dem Auge der Nation Bilder des eigenen Ruhms vorzuführen, nicht fehlen. Wurde doch den Griechen die Geschichte selbst zum Mythos und hatte doch Alexander selbst die Geltung eines Heros erlangt. Eine Sitte, die, aus dem poetisch-mythischen Anschauungsvermögen des Volksgeistes entstanden, von der Schmeichelei eines entarteten Geschlechtes bald auf alle Könige und Herrscher übertragen wurde. Anderes wieder, wie die Geschichte von Hero und Leander, die Darstellung bestimmter Personen literarischen oder poetischen Rufes, Beispiele besonderer Tugenden und Aehnliches gehört zum Theil dem Portraitfache an, zum Theil aber dürfte es eher einer Richtung zuzurechnen sein, die wir heut die romantische nennen würden, als der Historie.

In Rom wurde das Verhältniss ein ganz anderes. Die Kunst hatte hier eine politische Stellung eingenommen, die sie in Griechenland nicht kannte, so lange dies und seine Kunst frei war. Die Kunst in Rom ist in der That politisch geworden und erfüllt in Triumphbögen, Ehrensäulen und bildlichen Darstellungen dieselbe Aufgabe, die heut zu Tage Deputationen, Adressen u. s. f. oft mit viel mehr Schwierigkeit und viel weniger Glück zu lösen haben. Dass diese Stellung der Kunst historischen Darstellungen vorzugsweise günstig gewesen, bedarf keiner Erwähnung. Wie ein ganzer, nicht unbedeutender Zweig des römischen Kunstbetriebs von dem Familien- und Ahnenstolze römischer Bürger seinen Ausgang genommen hat, so waren es auch später noch besonders wichtige politische Anlässe, grosse Thaten der Männer des Tages, welche die römische Kunst auf bildliche Darstellung der Geschichte führten. Dies Verhältniss fand nicht blos in den Kaiserzeiten statt, obgleich es in diesen sich am deutlichsten erkennen lässt. Apotheosen freilich gehören nicht hieher; aber auch Darstellungen aus dem Bereiche der wirklichen Geschichte, berühmter Schlachten und sonstiger Heldenthaten sind so häufig und so bekannt, dass es besonderer Anführungen wohl kaum bedarf. Man ersieht daraus, wie die Kunst wieder dar-

auf zurückgekommen war, einen Zweck ausser ihr selber anzuerkennen, obschon der unbehinderte Besitz technischer und künstlerischer Vollendung die römische Kunst davor bewahren musste, in die blos relatorische Natur der ägyptischen Bilderchronologie zurückzufallen.

Als Faktum steht es fest, dass auch die römische Kunst und zwar fast ausschliesslich die Skulptur ihre Gegenstände aus der Geschichte entnommen hat; ebenso fest steht dagegen aber auch der Unterschied der zwischen diesen geschichtlichen Darstellungen und dem stattfindet, was wir heut geschichtliche Kunst nennen. Denn einmal sind die mythischen Reminiscenzen der griechischen Kunst auch in die römische übertragen und hier sogar noch durch die reiche Anzahl allegorischer Figuren um ein Beträchtliches vermehrt, und dadurch die reale und konkrete Darstellung der wirklichen Geschichte unmöglich gemacht; anderseits aber ist auch das ganze Wesen der beiden Kunstweisen insofern vollständig verschieden, als in der römischen Kunst das Faktum oder vielmehr die Person die Hauptsache ist; diese soll durch das Bildwerk geehrt, diese gefeiert werden, und nur um diese näher und deutlicher zu bezeichnen, so wie zu gleicher Zeit den Grund anzudeuten, weshalb das Ehrendenkmal errichtet, das Bildwerk geweiht sei, steht die Begebenheit dabei, die dann allerdings auch für sich selbst zum Gegenstande künstlerischer Ausführung, Anordnung und Charakteristik gemacht werden kann. In der neueren geschichtlichen Kunst handelt es sich dagegen um den Geist der Geschichte selber, um die in den Begebenheiten waltenden höheren Ideen, und diese zwar nicht, wie es wohl in der antiken Kunst hin und wieder zu geschehen pflegt, in symbolischer Form der Andeutung dargestellt, sondern in der ganzen unmittelbaren Fülle der konkreten Wirklichkeit, wie sich dies aus den Werken der modernen geschichtlichen Malerei noch weiter unten ergeben wird.

Endlich bietet auch die Kunstgeschichte des Mittelalters mannigfaltige Beispiele geschichtlicher Darstellungen dar. In den frühesten Zeiten ist es zwar schwer, hier irgend einen Unterschied zu machen, indem die ältesten christlichen Darstellungen, nicht anders als die antiken Darstellungen aus dem Heroenmythos, nach dem Glauben der Zeit in der That wirkliche Geschichte

Digitized by Google

zum Gegenstand hatten. Der Unterschied zwischen heiliger Geschichte und wirklicher Geschichte wurde noch nicht gemacht und konnte auch nicht gemacht werden. Alle die Darstellungen, welche die ausgebildete Kunst des Mittelalters und mehr noch die der neueren Zeit symbolisch behandelte, waren eben nichts anders, als wirkliche Geschichte, wie man in jenen Zeiten die Kreuzigung z. B. nicht malte, um durch die Entfaltung edler und frommer Gefühle, wie die späteren Darstellungen dieses Gegenstandes beabsichtigen, zu erbauen und christlich zu erregen, sondern lediglich um durch das Bild an das Faktum selbst zu erinnern. Diejenige Malerei, die in unserm Sinne wirkliche Geschichte zum Gegenstande hat, beginnt erst mit der Ausbildung und Konsolidirung bestimmter Nationalitäten innerhalb des Christenthums, welches in seinem Beginn gerade auf Vernichtung der Nationalitäten und deren Aufhebung in ein höheres allgemeineres Wesen ausgegangen war.

Wir erwähnen die in dieser Beziehung sehr merkwürdigen Bilder aus der Geschichte der Longobarden, welche deren Königin Theodolinde dem Volk und den Herrschern als ein Wahrzeichen gemeinsamen Ruhms in ihrem Pallaste zu Monza anfertigen liess. So liess der deutsche König Heinrich I. in seinem Pallast zu Merseburg seinen Sieg über die Ungern in einem Wandgemälde darstellen, und man kennt die grossen Prachtteppiche, auf denen die Besitznahme Englands durch Wilhelm den Eroberer in kunstvoller Webearbeit dargestellt war. Aehnliche Beispiele mögen auch bei andern kunstübenden Völkern jener Zeiten nicht gefehlt haben. Eine neue Richtung auf die Geschichte, jedoch dem Sinne der Zeit gemäss, fast ausschliesslich im kirchlichen Sinne, verfolgten die mannigfaltigen Darstellungen aus dem Leben der Heiligen, und merkwürdig genug gehören diese Werke gerade zu denen, welche der ganzen Entwickelung der neuen Malerei ihren Weg anwiesen. Dahin gehören vorzüglich die bekannten Malereien Giottos aus dem Leben des H. Franciskus; unter den Werken seiner Schule ist manches Aehnliche, und aus der weiteren Folgezeit gehören hieher die Geschichten des H. Ranierus u. a. im Campo Santo zu Pisa, Spinellos Malereien aus dem Leben des H. Benedikt u. s. f. Wie in allen diesen und ähnlichen Darstellungen das

Kirchliche vorherrscht und zum Theil sogar den einzigen und Hauptzweck ausmacht, so auch in anderen Bildern geschichtlichen Inhalts, wie z. B. in jenem Gemälde, welches die Belehnung Kaiser Lothar's mit den Gütern der Mathilde darstellt und welches Papst Inocenz II. anfertigen und im Lateran aufhängen liess. Die Tendenz ist in den Versen der Unterschrift:

Rex venit ante fores jurans prius urbis honores,
Post homo fit papae, recipit quo dante coronam

deutlich genug ausgesprochen. Ferner gehört hieher Giottos Pabst Bonifaz VIII., welcher beim Uebergang aus dem dreizehnten ins vierzehnte Jahrhundert am Weihnachtsfest das erste Jubeljahr verkündet, ein Freskogemälde, von dem ein Fragment noch in der Basilika des Lateran befindlich ist. Dieselbe Tendenz auf Verherrlichung der Kirche hat das Bild des Spinello Aretino im Palazzo publico zu Florenz, welches die Unterwerfung oder vielmehr die Aussöhnung Kaiser Friedrich's I. mit Pabst Alexander III. zu Venedig darstellt.

Diese und ähnliche Versuche gehören meist der Schule von Florenz an; was in der Schule von Siena derartiges im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts vorkommt, hat wenig historisches Interesse, wie z. B. die Reihe berühmter Männer des Alterthums; jedoch ist es für die gesammte Richtung nicht ganz ohne Bedeutung. In Verona wissen wir von Bildern, welche die „guerra di Gerusalemme" darstellen und welche Alticherio (Aldigherio da Zevio) für die Skaliger gemalt haben soll; inwiefern diese Bilder eine kirchliche Tendenz hatten, lässt sich nicht mit Gewissheit bestimmen; in anderen aus der nächstfolgenden Zeit herrscht dieselbe unzweifelhaft vor; so z. B. in Benozzo Gozzolis Geschichten des H. Augustinus, in Cosimo Rosellis Uebertragung eines wunderthätigen Kelches aus dem Pallast von Florenz nach S. Ambruogio u. a. m.

Aus der höchsten Blüthezeit der Kunst sind hier die beiden bekannten historischen Bilder Lionardo da Vinci's und Michel Angelo's zu erwähnen. Man weiss, welchen Enthusiasmus das Bild des ersteren erregte, und wie das des Buonarotti das Studium einer ganzen Schule geworden ist. Man weiss aber auch, dass hier die Geschichte als solche, die Begebenheit in ihrer innersten und tiefsten Bedeutung, die weltgeschichtliche

Geltung des Ereignisses dem Künstler Nebensache war und somit ganz unberücksichtigt blieb. Es war ihnen nur um eine Situation zu thun, in welcher sie die reichste Fülle malerischer Motive, Gruppirungen u. s. w. entfalten konnten, wie dies z. B. selbst von Raphael's bedeutenderen historischen Bildern gilt. So ist die Schlacht des Konstantin gegen den Maxentius anerkannt ein unübertreffliches Meisterwerk, ein ewiges Muster für alle derartige Darstellungen kriegerischer Ereignisse, Kämpfe, Schlachten u. s. f. Ja es mag das vollendetste Schlachtgemälde sein, es ist aber eben nicht mehr als ein Schlachtgemälde. Was dieser Schlacht ihre immense Bedeutung gegeben, die Idee des siegenden Christenthums, der Triumph desselben über die heidnische Welt, tritt auf keine bestimmte künstlerische Weise hervor — ob eine solche Idee in einem solchen Ereignisse überhaupt hervortreten und künstlerisch dargestellt werden könne, ist eine andre Frage, die hier nicht erörtert werden kann. Genug, Raphael hat diese Idee nicht hervortreten lassen, noch hat er Interesse für dieselbe durch künstlerische Mittel erwecken wollen. Das Christenthum, dessen Sieg dargestellt werden soll, kann ebenso gut rechts oder links stehen, kann durch dieses oder jenes Heer vertreten werden, ohne dass dadurch irgend etwas an der Sache geändert würde. Die Erscheinung der Engel ist ein äusserlich symbolisches und kein innerlich künstlerisches Mittel des Ausdrucks.

Dasselbe Verhältniss findet nun auch bei der überwiegenden Mehrheit der geschichtlichen Darstellungen aus der folgenden Zeit statt; überall ist es das zufällige Motiv, nirgends eine innerliche Auffassung des Vorganges, nirgends eine auf Verständniss begründete Würdigung seiner geistigen Momente, welche bei Darstellungen aus der Geschichte hervortreten. Ein grosses allgemeines Bestreben die abstrakte Heiligkeit streng kirchlicher Darstellungen zu verlassen und die Schönheit in aller weltlichen Pracht und Fülle darzustellen, führte die Kunst überhaupt auf weltliche Gegenstände. Auf die wesentliche Natur und Bedeutung dieser Gegenstände kam es zunächst gar nicht an. Man griff nach den poetischen Scenen der griechischen Mythenwelt mit demselben Eifer, wie nach den mannigfachen charakteristischen Scenen aus der Geschichte, die durch die

Wiedererweckung der klassischen Literatur auch zu einem neuen Leben gelangt und zu einer allgemeinen Kenntnissnahme gediehen waren. Daher jene unendlich zahlreichen Darstellungen aus der Geschichte der Dido, Kleopatra und Lukretia in allen Momenten und den mannigfachsten Wiederholungen von Raphael, G. Romano, Tizian, Corregio, Baccio Bandinelli, von Aldegraever, Niklaus Manuel u. a. m.; daher jene Kämpfe der Horatier und Kuriatier (G. Romano, Tintoretto u. a.), die Grossmuth des Scipio (G. Romano, Tizian) und Cajus Marius im Gefängniss zu Minturnae (Polidoro Caldara u. a.), der verwundete Scipio und die Flucht Clölias (Bonasone) und unzählige andere Ereignisse aus der römischen und griechischen Geschichte, die wegen der scharf charakterisirten Situationen, wegen des der Kunst günstigen und den Künstlern geläufigen Kostüms der Antike, endlich wegen des vorauszusetzenden Verständnisses und Interesses, so oft und von so vielen Meistern dieses und der folgenden Jahrhunderte behandelt worden sind. In demselben Sinne behandeln auch die nordischen Meister sowohl des sechszehnten, als des siebzehnten Jahrhunderts geschichtliche Gegenstände, wozu dann noch die Verherrlichung besonders hervorragenden Persönlichkeiten durch Darstellung ihrer Thaten zu rechnen ist; letzere aber meist mit allegorischen Beziehungen, wozu schon Dürer's Triumphwagen Kaiser Maixmilian's den Anlass gegeben haben mochte, so durchflochten, dass man hier kaum mehr geschichtliche Kunstwerke erkennen kann, und eben dieses gilt von Rubens' Bildern aus dem Leben der Katharine von Medicis im Louvre, wie von den späteren Darstellungen Lebrun's aus dem Leben des grossen Ludwig's u. s. f. Das achtzehnte Jahrhundert malte auch Geschichte, aber weniger um der Kunst willen, als wegen der zu hoffenden moralischen Vortheile. Man malte geschichtliche Gegenstände, um Muster von Regenten-Bürger und sonstigen Tugenden aufzustellen und öffentliche oder Privatmoral mit dem Pinsel vorzutragen. Wir werden in einem der folgenden Abschnitte noch einmal Gelegenheit haben, auf diese Bedeutung der geschichtlichen Kunstwerke zurückzukommen, hier möge nur noch hinzugefügt werden, dass die künstlerische Auffassung geschichtlicher Gegenstände nur eine beschränkte sein konnte, weil auch die

wissenschaftliche Auffassung derselben noch eine unfreie und beschränkte war. Erst eine tiefere Auffassung und Durchdringung der Geschichte selber von Seiten der Wissenschaft, erst das wahrhaft geistige Verständniss derselben, wie es die neuere Zeit erstrebt und erreicht hat, musste vorausgehen, um eine wahrhafte geschichtliche Kunst möglich zu machen.

ZWEITER ABSCHNITT.

Durch die gesteigerte Universalität unserer Bildung die sich der Kunst, und deren die Kunst sich ihrerseits bemächtigt hat — wir wollen hier nur an die Worte erinnern, die Cornelius von sich selber und damit zugleich von der ganzen modernen Kunst aussagt: „Mein Streben tendirte von Jugend auf nach Objektivität, Universalität“ bei Raczynski Gesch. der neuen Kunst II, S. 199 — durch diese Universalität sind auch die Aufgabe und das Wesen der modernen geschichtlichen Malerei ganz andere geworden. Es hat diese Kunstgattung in der neuesten Zeit eben so sehr an Breite wie an Tiefe gewonnen und zugenommen; an Breite, denn während die bisherige, freilich nicht ganz erschöpfende Uebersicht gezeigt, wie die geschichtliche Malerei nur gleichsam in vereinzelten Versuchen und wenn auch häufiger, doch niemals als bestimmte und abgeschlossene Gattung vorgekommen und geübt worden ist, so lehrt ein Blick auf die Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst, dass in ihr fortan die geschichtlichen Bilder, die der übrigen Gattungen, wenn auch nicht an Anzahl überragen, so doch denselben wenigstens gleichkommen und jedenfalls eine so kompakte Masse bilden, dass man berechtigt ist, sie als eine besondere Gattung der Malerei zu betrachten. An Tiefe aber hat dieselbe gewonnen, indem es nicht mehr der

einzelne zufällige Umstand ist, der wie früher zu der Wahl eines geschichtlichen Gegenstandes führt. Die neue geschichtliche Malerei beruht vielmehr auf der Begeisterung für die grossen und göttlichen Ideen, die den Lebensodem der Weltgeschichte ausmachen und auf deren innigcs, geistiges Verständniss unsere Zcit mit allen Kräften hinarbeitet. Die Erhabenheit dieser Ideen, diescr eigentliche Geist dcr Geschiehte hat für jedes menschliche Gemüth eine unberechenbare Macht, eine unwiderstehliche Gewalt; sie vermögen uns mit gleicher Kraft zu erschüttern und zu erfreuen, zu erheben und zu erbauen. Wen die grossen Hcroen der Geschichte, wen die heiligen Kämpfe um die höchsten Güter der Menschheit, wie sie die Geschichte uns vorführt, nicht begeistern, welche Begeisterung möchte den wohl entflammen? Für die Kunst aber, dcr eine solche tief innerliche Begeisterung Bedürfniss ist, bietet die Geschichte in sofern eine doppelte Ausbeute dar, als sie ihr neben jenen rein geistigen Mächten zugleich den unerschöpflichen Reichthum konkreter und realer Formen, die Füllc der Wirklichkeit, allen Glanz und alle Gluth der Erdenschönheit als eine Mitgift zubringt, die schon für sich allein ein reicher Quell für die künstlerische Behandlung genannt werden darf. So bietet die Geschichte hier die Innigkeit einer aus der Intelligenz gebornen Behandlung, dort die Ueberfülle einer der malerischen Schönheit in allen Formen und Phasen fähigen Wirklichkeit — und dies bald mehr, bald minder deutliche Bewusstsein ist es, welchcs die Kunst der neuen Zeit so entschieden auf die Wahl geschichtlicher Gegenstände, auf ein lebendiges energisches Ergreifen des von der Geschichte gebotcnen Reichthums hingeführt hat. Denn die Begeisterung hat die neue Kunst geboren, die Intelligenz ist ihr, wie Köster einmal treffend sagt, Pathe geworden und hebt sie über die Taufe, und beide vereint haben sie auf das Gebiet der Geschichte hingeleitet.

Um dics Verhältniss nun auch in der Wirklichkeit nachweisen zu können müssen wir einen Blick auf das Wiederaufblühen der deutschen Kunst in Rom werfen und wir glauben eine Betrachtung desselben nicht bcsser als mit den Worten Ernst Förster's einleiten zu können. „Dass die Kunst,

sagt dieser bei Raczynski III, 250, eine Sprache sei, in der man von allem Grossen und Schönen in der Geschichte, in der man von göttlichen Dingen, von Gott, ja zu Gott selbst reden könne; dass man deshalb Gedanken, Empfindungen, Anschauungen in sich haben und sodann sich einer Ausdrucksweise bedienen müsse, die ihnen gemäss wäre, die sich zu ihnen genau verhalte, wie das Wort, dessen Stärke in der Wahrheit liegt, dass alles was zum Geiste reden sollte, auch aus dem Geiste geboren, nicht von aussen zusammengetragen sein müsste, dieses Bewusstsein war die Quelle neuer Bestrebungen, die nothwendig um so entschiedener sich aussprachen, als es nicht eine unvollkommene, noch nicht ganz ausgebildete, unscheinbare, sondern eine überbildete, glänzende aber durchaus unwahre Produktionsweise zu verdrängen galt. So kam es dass ein scheinbar äusserlicher, ästhetischer Kampf ein Kampf der Gesinnung ward, der, wie jeder ähnliche seine Märtyrer forderte und der von Allen, die aus Beruf in ihn eingetreten, bis auf diese Stunde mit demselben Feuer wie von Anfang an, gegen jede Wiederkehr der alten Leerheit und Lüge fortgeführt wird. Das ist das Ereigniss, das in der Geschichte der neueren Kunst Epoche gemacht und dessen Schauplatz Rom geworden."

Ich möchte diese Zeit die Sturm- und Drangperiode der Kunst nennen. Und in der That finden wir dieselben Elemente, welche die gewöhnlich so genannte Bewegung in der Literatur hervorriefen, auch in den Produktionen dieser erwachenden, jugendlichen Kunstweise wieder, vor Allem Kampf gegen althergebrachte Formen, aus denen der Geist entwichen war, dann das Suchen nach einem Inhalte, der wieder einmal zum Herzen sprechen und der in die Fesseln der Konvenienz geschlagenen menschlichen Natur ihr gutes altes Recht wieder gewähren sollte. Wer diesen Kampf in seiner ganzen Tiefe, in der Mannigfaltigkeit seiner Elemente, in der Macht und Gluth des hervorbrechenden Gefühles ganz zu würdigen versteht, wird sich nicht wundern, dass in der Literatur die Form für diesen gährenden und sprudelnden Inhalt zunächst keine andere sein konnte, als die Formlosigkeit. Wer gegen die Form, die als solche übermächtig geworden ist über den Geist, ankämpft, kann dies zunächst nicht anders, als dass er die Form selbst

verachtet. Nie ist eine neue und wahrhaft grosse Idee auferstanden, ohne die alten vorgefundenen Formen, die, wenn der Geist aus ihnen gewichen ist, für sie nur ein schlechter Behälter sein können, zu zertrümmern und zu vernichten. Wenn nun aber auch die Formlosigkeit der Sturm- und Drangperiode in der Literatur als eine nothwendige Bedingung jener grossartigen Bewegung selbst sich ergibt, so liegt gerade hier der Unterschied zwischen dieser Bewegung und derjenigen, welche ihr auf dem Gebiete der Kunst zu entsprechen scheint. Die Kunst musste nämlich ihrer eigentlichsten Natur nach, und wenn sie ihrer neuen Schöpfung nur irgend wie einen festen und unverrückbaren Halt geben wollte, sogleich eine neue Form für ihre neue Richtung und ihren neuen Inhalt zu gewinnen trachten. Die Sprache in ihrer mehr geistigen Natur kann in einem gewissen Sinne — selbst bei poetischen oder überhaupt literarischen Produkten — der künstlerischen Form sich entschlagen; die bildende Kunst höbe damit sich selber auf. Der Kampf lag hier auf einem andern Gebiete, auf dem der Lehre, des technischen Herstellens der Kunstformen; er war gegen die ertödtende Aeusserlichkeit gerichtet, womit dies Alles bislang betrieben worden war; der Sieg aber konnte nicht anders errungen werden, als durch das Schaffen und Hinstellen einer neuen Form, die ohne ertödtenden Zwang aus dem freien Geiste selber geboren war. Dass auch diese Form nicht sogleich die höchste Vollkommenheit haben konnte liegt in der Natur der Sache und ist das, was die Kunstrevolution mit der in der Literatur auch gemein hat. Die Zeichnungen Carstens', der als Heros und Vorkämpfer dieser neuen Zeit der Kunst gelten kann, sollen nicht immer ganz korrekt und ohne Fehler sein und mochten vielleicht gar in manchen Einzelheiten, was die Korrektheit betrifft, manchen Produkten der bekämpften Kunstweise selbst untergeordnet sein. Diese aber hatte eben nichts weiter als ihre Korrektheit, die sie sich auch überdies schwer genug zusammensuchen musste; die neue Kunst dagegen war belebt vom Pulsschlag des Geistes und der gelangt überall eher zu einer entsprechenden Form, als die todte Form zu einem lebendigen und belebenden Geiste. Auch hat in der Stimmung des noch immer von seinen grossartigen Erinnerungen getragenen italienischen

Publikums, dem die ersten Versuche der jungen Richtung in der Ausstellung vom Jahre 1795 vorgelegt wurden, die Entscheidung nicht einen Augenblick geschwankt, nachdem man zum Verständniss der eigentlichen Bedeutung dieser neuen Kunstweise gelangt war.

Die bildende Kunst ferner kann und darf niemals aus dem Bereiche harmonischer Einheit herausgehen. Dies ist der Talisman womit sie die stürmendsten Kräfte bannt und darum werden in ihren Werken die streitenden Gegensätze niemals in der Unmittelbarkeit auftreten, wie dies in dem wogenden und jedem Eindrucke des Augenblicks hingegebenen Meere der Literatur geschieht. Die bildende Kunst folgt allerdings den Bewegungen und Kämpfen der Zeit, während diese aber in der Literatur in ihrer vollen und unvermittelten Erbitterung ausgekämpft werden, werden sie durch die bildende Kunst zu einer Einheit gebunden, die, dem Kunstwerke selbst unentbehrlich, auch die verletzende Schärfe der im Kampf begriffenen und dargestellten Gegensätze mildert, indem sie dieselben auf eine bestimmte ästhetische Wirkung hinleitet. Dies erkennen wir selbst an denjenigen Produkten noch, die nichts als das Abbild eines vulkanisch gleichsam gährenden und in der gewaltsamsten Aufregung begriffenen Volksgeistes sind, wie die der französischen Malerschule während der Revolution. Eine ähnliche und wenn auch nicht so blutige und weltgestaltende, so doch nicht minder tiefe Bewegung ging in dem Leben der germanischen Nationen vor; und diese eine Bewegung, gleichsam eine intellektuelle Revolution, war es, die auf dem Gebiete der Literatur die s. g. Sturm- und Drangperiode, auf dem der Kunst das Wiederaufblühen der deutschen Malerei hervorrief; und wenn auch, je nach der verschiedenen Natur dieser Gebiete, der Kampf sich auf verschiedene Weise gestalten musste, so lässt es sich doch nicht verkennen, dass die bewegenden Elemente in beiden dieselben sind.

Damit ist aber zugleich auch gesagt, dass wir keinen äusserlichen Einfluss der damaligen Literatur auf die Kunst und gleichsam ein Nachwirken jener in dieser annehmen. Beide Bewegungen sind aus einer und derselben Quelle hervorgegangen und somit eher koordinirt, als einander subordinirt. Es handelt

sich um keine Nachfolge der Kunst; sondern ein Pulsschlag wirkte gleichmässig in der Kunst, wie in der Literatur. Am deutlichsten lässt sich dies an dem Umstande nachweisen, dass die Kunst in vielen Richtungen der Poesie vorgegriffen und deren Gegenstände gewissermaassen anticipirt hat; so namentlich in der Wahl romantischer Stoffe, in der Rückkehr zur sagenhaften Vorzeit und zum phantastischen Mythos der germanischen Nationen; in der Würdigung und Wiederbelebung Dantes, Shakesperes und Ossians, wovon sich schon unter den frühesten Zeichnungen Carstens, die Belege angeben lassen (Paolo und Francesca di Rimini nach Dantes Hölle, Scene aus dem Trauerspiel von Yorkshire und andern Dramen Shakesperes, Fingal kämpft mit dem Geiste von Lada nach Ossian). Dies scheinen Neuere nicht beachtet zu haben, wenn sie, wie z. B. Marggraff Münch. Jahrb. 1, 32 von einer ausschliesslichen Beschränkung Carstens, auf Gegenstände des griechischen Alterthums sprechen. Herr von Rumohr hat das Verdienst dieses Verhältniss zum ersten Male behandelt und nachgewiesen zu haben, dass ein solcher unmittelbarer Einfluss der Literatur auf die Kunst niemals stattgefunden habe. Indem er davon ausgeht, dass alle selbstständigen Thätigkeiten einen tiefer liegenden Grund haben müssten, als äusserliche Anregungen, weist er allen solchen Einfluss der Literatur auf die Kunst, namentlich in Bezug auf Winckelmann, Fernow, die Weimarschen Kunstfreunde und endlich die Romantiker entschieden zurück, indem entweder die Kunstbestrebungen mit den poetischen einen gemeinschaftlichen Ursprung gehabt, oder gar das Gegentheil, nämlich ein Einfluss der Kunst und der Künstler auf die Literatur stattgefunden habe, womit die so eben angegebenen Nachweise des Romantischen schon bei Carstens zusammenzuhalten sind. So wahr diese, obschon immer noch zu wenig adoptirte Ansicht ist, — nicht in Büchern, sagt Köster einmal, in den Werkstätten ist das Schicksal der Kunst enthalten über Leben, Tod und Unsterblichkeit — so bedarf dieselbe doch in Bezug auf Winckelmann nothwendig einiger Ergänzung. Wenn nämlich Herr von Rumohr einen günstigen Einfluss Winckelmann's auf die Entwickelung der Künste nicht nur gänzlich zurückweist, sondern ihm sogar einen nachtheiligen Einfluss zuschreibt, so kann dies

allerdings von den eigentlich didaktischen Schriften des grossen Mannes zugegeben werden, in denen er seines Freundes Mengs' Ansichten prédigt, während nach Rumohrs eigener Bemerkung in gelegentlichen Aeusserungen seine eigene, ganz entgegengesetzte Ansicht hervorbricht. „Denn Winckelmann" sagt er bei Raczynski III, S. 373, „fühlte in seinem Innern, dass auch in der Kunst der Geist zum Geiste sprechen wolle; aber auch dass die Natur in ihrer Gesammtheit und Fülle den Künstler anregen, hinreissen, entzücken könne und auf ganz andre Weise gefasst werden müsse, als in jener nüchternen, prüfenden, zerlegenden, wählenden, alles einer sehr äusserlichen Geschmacksregel unterwerfenden, die Mengs befolgt und empfohlen hat." Nun muss aber vor allen Dingen hervorgehoben werden, dass Winckelmann's Einfluss und Wirksamkeit auf einer ganz anderen Seite liegt, als in seinen didaktischen Werken. Seine Aeusserungen über moderne Kunst und sein immerhin durch Mengs bestimmtes Urtheil darüber machen gerade den geringsten und unbedeutendsten Theil seines Wirkens aus. Sein ganzes, ich möchte sagen sittliches und literarisches Wesen, seine ganze unermessliche Bedeutsamkeit koncentrirt sich in dem grossen Werke seiner Kunstgeschichte, und hierin ist auch sein, wenn auch nur mittelbarer, deshalb aber nicht minder tief greifender Einfluss auf die Kunst begründet. Es beruht aber dieser Einfluss auf dem warmen Enthusiasmus, auf der von allem Praktischen zunächst ganz absehenden Begeisterung für eine so vollendete und in sich abgeschlossene Kunstentwickelung, wie die der Griechen, als deren wesentlichste Grundlage Winckelmann selbst die Freiheit bezeichnet hatte. Eine solche Ansicht inmitten einer, in der krassesten Nützlichkeitstheorie befangenen Zeit ausgesprochen, musste eine ganz andere und viel nachhaltigere Wirkung haben und hat eine solche auch in der That ausgeübt, als die auf Mengs'schen Einflüssen beruhenden didaktischen Bemerkungen über die moderne Kunst. Diese Wirkung war ideeller und eben deshalb um so sicherer. Von Mengs übrigens differirte Winckelmann nicht nur in einzelnen gelegentlichen Acusserungen, sondern seinem ganzen und innersten Wesen nach; eine Differenz, die nirgend so schlagend hervortritt als in ihren beiderseitigen Aeusserungen

über die Freiheit in der Kunst. Denn während Winckelmann es nicht oft genug wiederholen konnte, die ganze Vortrefflichkeit und Vollendung der griechischen Kunst beruhe auf dem alleinigen Fundamente der hohen politischen und geistigen Freiheit dieses Volkes, und damit zu gleicher Zeit die Freiheit als wesentliche Bedingung aller wahren Kunstblüthe bezeichnet war, konnte Mengs, gleich einem an Höfen erstarrten Hofmanne, allen Ernstes an Fabroni schreiben: Es würde ein Unglück sein, wenn die Vollkommenheit der Künste von der Freiheit abhinge, welche sich mit unserer jetzigen Zeit nicht wohl verträgt: dieser Gedanke würde nicht allein die Fürsten abhalten, die Künste zu beschützen, sondern noch mehr die Künstler in der Ausübung hindern! (Mengs Werke herausgegeben von Schilling II, §. 114).

Nach diesen Bemerkungen über die Wiedergeburt der neuen Kunst, ist es dann auch ausser Zweifel gesetzt, dass die Wurzeln dieses Ereignisses, wie Förster sagt, nicht in dem Bereiche einer kirchlichen Konfession zu suchen seien und es hätte dafür nicht einmal des Grundes bedurft, dass die Urheber dieser Bewegung, Anregung, Leitung und nachhaltende Kraft nur aus dem vorchristlichen Alterthume und aus der Natur genommen haben. Der Grund ist vielmehr der, dass die Kunst als solche überhaupt gar keiner besonderen Konfession angehört, und ihr Wesen gerade darin besteht, alle fesselnden und hemmenden Schranken der verschiedenen Konfessionen, in sofern dieselben einander gegenüberstehen, zu vernichten, und damit beide in eine allgemeinere d. h. menschliche Einheit aufzuheben. Cornelius, hat man gesagt, ist mit der Seele eines Reformators, als Katholik, Overbeck mit der eines Katholiken als Protestant geboren. Die Kunst ist Eigenthum der gesammten Menschheit und nie durch besondere Konfessionen gebunden gewesen. Wo sie jemals eine entgegengesetzte Ueberzeugung zur Schau getragen, hat sie sich oder andre getäuscht. Man glaube aber nicht, dass sie dadurch sogleich von aller Religion losgelöst sei; wir werden selbst noch Gelegenheit haben von protestantischer und katholischer Kunst zu reden.

Indem nämlich die Kunst den ganzen Menschen zum Ge-

genstande hat, gehört auch alles das mit in ihren Bereich, was für diesen, sei es nach seiner sinnlichen Natur, sei es nach seinem geistigen übersinnlichen Wesen, Macht, Werth und Bedeutung hat. Da nun also damit eben Nichts geringeres, als die ganze Welt mit all' ihrem Reichthum sinnlicher Schönheit, geistiger Tiefe und göttlichen Wirkens Bereich und Lebenssphäre der Kunst bildet, so wird vor allen Dingen auch die Religion mit in diesen Bereich gehören, ja es kann Zeitalter geben in denen die Religion, selbst die Kirche, als das bedeutendste Lebenselement der Zeit auch das wesentlichste und vorherrschende Element in den Schöpfungen der Kunst ausmacht. Aber auch hier kann es nicht die Religion als solche, in ihrer übersinnlichen Geltung sein, die der Kunst Anstoss und Nahrung gibt; denn in ihrem über aller Welt erhabenem Wesen bedarf sie der im sinnlichen Medium wirkenden Kunst eben so wenig, als sie einer erschöpfenden Auffassung durch dieselbe fähig ist; es ist vielmehr überall die durch die Religion bedingte und durchdrungene Weltanschauung, die durch sie bewirkte Gestaltung des Lebens in seiner ganzen Fülle und Mannigfaltigkeit, die von der Kunst — wenn anders sie sich selbst versteht — aufgefasst und dargestellt wird, und von jeher dargestellt worden ist. Die Kunst, sagt Schnaase in den niederländischen Briefen, ist das gewisseste Bewusstsein der Völker, ihr verkörpertes Urtheil über den Werth der Dinge; in ihr gestaltet sich, was im Leben als geistig anerkannt ist. So wird es zu verstehen sein, wenn wir von einer katholischen und protestantischen Kunst sprechen werden, wo die abstrakten Dogmensysteme beider Konfessionen ganz ausser Acht zu lassen sind und nur die durch jene Religionsformen bedingte Welt- und Lebensansicht, das von beiden auf verschiedene Weise gestaltete Leben selber zu verstehen ist. In diesem Sinne hat denn auch Förster ganz Recht, wenn er sagt, die neuen Bestrebungen der deutschen Kunst seien nicht aus dem Einflusse einer besonderen Konfession abzuleiten; aber nicht minder Recht hat man, die früheste Quelle auch dieser Bewegungen in dem grossen Zuge nach subjektiver Freiheit in Glauben und Denken zu sehen, der mit der Reformation, wenn auch nicht beginnend, so doch zum erstenmale zu fester Er-

scheinung und nachhaltigen Resultaten gelangend, noch heute alle Gemüther und die Zeit selber beseelt.

Doch davon ist hier noch nicht der Ort zu sprechen; kehren wir vielmehr zur näheren Betrachtung der Entwickelung unserer neuen Kunst in Rom zurück. Koch (Dante, Ossian, geschichtliches Bild), Wagner und Lotsch rechnet Förster mit zu der ersten Periode derselben, an deren Spitze die beiden Dioscuren Carstens und Thorwaldsen stehen. Förster theilt nämlich die Zeit von jenem ersten Aufschwunge der Kunst bis auf unsere Tage — was das Kunstleben der Deutschen in Rom betrifft — in drei Perioden. Ich kann eine solche Eintheilung und Periodisirung des kaum Gewordenen nicht für gerechtfertigt halten und glaube vielmehr, dass die neueste Kunstentwickelung von damals bis jetzt als ein Kontinuum aufzufassen sei, in welchem nun allerdings zwar bestimmte Richtungen theils neben einander, theils nach einander hervortreten, keineswegs aber so gar scharf begränzte und ausgeprägte Perioden angenommen werden dürfen. Denn zum Wesen einer Periode scheint es vornehmlich zu gehören, dass eine bestimmte Idee, eine bestimmte Kunstrichtung sich von ihren ersten Anfängen nach allen ihren Seiten und mannigfaltigen Beziehungen entwickelt, die höchste Vollendung erreicht und in ihrem endlichen Zerfallen die Momente einer neuen Periode aus sich herausgesetzt habe. Dazu gehören nun aber, wie dies die Kunstgeschichte auch lehrt, eher Jahrhunderte oder mindestens doch Menschenalter, als Jahrzehende, in denen eine neue Richtung der Kunst sich wohl ankündigen, hier und da in genialen Werken gleichsam aufblitzen, keineswegs aber sich hinlänglich konsolidiren, geschweige denn zur höchsten Vollendung entfalten kann. Wohin würden wir wohl mit unserer Kunstgeschichte gelangen, wenn unsere Voreltern von zehn zu zehn Jahren hätten Perioden ansetzen wollen, wozu man z. B. in der Blüthezeit des sechszehnten Jahrhunderts doch gewiss eben dasselbe, wenn nicht vielleicht ein noch grösseres Recht gehabt hätte, als heut zu Tage wir. Fassen wir daher lieber die Geschichte der neueren Kunst von Carstens bis auf die Meister unserer Tage als einen und denselben lebendigen Strom auf, in dem zwar Welle auf Welle, vielleicht auch Ebbe und Fluth einander

folgen, der aber noch heute wesentlich derselbe ist, als damals, wo er als frische und fröhliche Quelle aus dem dürren Boden eines dürren Zeitalters hervorsprudelte! Ueberlassen wir einer späteren Zeit das Geschäft strenger Sonderung und Periodisirung — ob sie auch Abweichungen genug, ja oft ganz entgegengesetzte Richtungen in unserer Zeit vorfinden wird, so atomistisch, glaube ich, wird sie nicht zu Werke gehen, dass sie das kleine halbe Jahrhundert, welches die neue Kunst durchlaufen hat, in drei bestimmte und gegeneinander abgeschlossene Perioden eintheilen sollte. Uebrigens ist eine solche strenge Eintheilung schon desshalb nicht möglich, weil ein grosser Theil derjenigen Elemente, welche nach dieser Eintheilung die Eigenthümlichkeit der zweiten Periode ausmachen, auf eine unzweifelhafte Art sich schon in der ersten manifestiren. Dagegen ist es wiederum nicht zu läugnen, dass dieselben erst später zu grösserer Bedeutung und vollständigerer Entfaltung gelangt sind, und wenn wir Förster's Eintheilung in Perioden verwerfen, so gilt dies am Ende nur dem Aeusserlichen, der Benennung. Denn was nun den Inhalt jener Perioden betrifft, so dürfen wir wohl kaum bemerken, mit wie richtigem Blick er die verschiedenen Richtungen bezeichnet hat, die im Verlaufe der neueren Kunstgeschichte aufgetreten sind und deren Kampf und allmählige Ineinanderbildung das eigentliche Kunstleben der Gegenwart ausmacht. „Carstens und Thorwaldsen, fährt er S. 313 fort, hatten, geleitet von den Werken der alten Kunst, sehen und denken gelernt und gelehrt. Sinne und Geist waren erweckt und bewegt. In der Folgenreihe organischer Entwickelung lagen nun die Anforderungen des Gemüthes.“ Waren es aber nicht gerade auch diese Anforderungen des Gemüthes, welche die gewichtigen Anzeichen der ersten Periode hervorgerufen hatten? Die Anforderungen des Gemüthes, das sich in der dürren, geist- und gemüthlosen Gegenwart und in einer Kunst unbefriedigt fühlte, die nichts Höheres, als eine theuer erkaufte und mit einem grossen Aufwande von Kräften hergestellte Korrektheit kannte? Hier überall von einer spröden und kalten Aussenwelt zurückgestossen, in seinen eigensten Rechten gekränkt — dies ist auch die Geschichte der einzelnen Heroen jener Zeit — musste es sich in sich selbst vertiefen und dann mit neuer

Kraft über die Grenzen hinausschweifend, welche die Kunst selbst sich damals enge genug gesteckt hatte, ein neues Gebiet suchen, auf dem sich die Rechte des bisher verkannten und gekränkten Gemüthes unbehindert geltend machen liessen. Desshalb griff denn auch Carstens in drängender Hast sogleich nach allen jenen Elementen, welche die nächste Folgezeit der Kunst sodann für sich allein genommen selbständig durchzubilden suchte. Dante, Shakespere, deren, ich möchte sagen, systematische Ausbeutung in der folgenden Zeit eine so grosse Reihe allbekannter Kunstwerke hervorrief, müssen ihre Schätze öffnen, der Mythos der deutschen Vorzeit gewinnt neben dem der klassischen Welt zum erstenmale Gestalt und schöne Erscheinung, die Geschichte selbst schon wird von der Kunst und zwar zum Theil mit einer Aufregung, mit einer aus den Tiefen des Gemüths hervorgehenden Partheinahme behandelt, welche, wie dies z. B. bei einem der früheren Werke Koch's stattfindet, auch mitunter über die Grenzen der künstlerischen Darstellung hinaus zu gehen scheint. Für alle diese Richtungen lassen sich unter den Werken Carstens' und seiner nächsten Nachfolger die sprechenden Zeugnisse anführen. Mit einem Worte, wir sehen, dass, bei allem Ueberwiegen der antiken Mythologie, der junge Geist der neuerweckten Kunst sich mit allen seinen frischen Kräften des gesammten Reichthums derjenigen Richtungen und Bestrebungen bemächtigt hatte, welche die nächste Zeit in grösserer Breite behandelte und welche, wie Förster sagt, auf die neu antike Kunst die neu romantische folgen liessen. Die neue Kunst war, wie wir sahen, schon romantisch vor jener neu romantischen Periode.

Ein Element aber scheint allerdings erst später hervorgetreten und zu bestimmter Erscheinung gelangt zu sein, das religiöse nämlich, welches einen so wichtigen Antheil an der Entwickelung der neuen Kunst hat. Richtete sich nämlich die Kunst auf alles das, was auf das Gemüth einen besonderen Einfluss ausübt, so musste sich ihr zunächst und hauptsächlich die Religion darbieten. Bei der unmittelbaren Mächtigkeit derselben über das Gemüth konnte es nun aber nicht fehlen, dass, wie Förster sagt, wenigstens bei deutschen Naturen die Bedürfnisse des Kopfes gegen die des Herzens, wenn auch nur

in Einzelnen und vorübergehend, zurücktreten mussten. „Daher dieses Zurücktreten von der antiken Welt, diese bis zum Zelotismus gesteigerte Religiosität der sogenannten „„Nazarener““; daher aber auch die grössere Wärme und Innigkeit, die gänzliche Uebereinstimmung von Gefühl und Phantasie und das Festhalten an den Kunsterscheinungen einer Zeit, die noch keiner andern Aufgabe, als der ihrigen sich bewusst war, nämlich der des wahren Ausdruckes einer lebendigen, ihrem Inhalte nach allgemein gültigen Empfindung.“ So Förster.

Gewiss ist es, dass das Element einer rein religiösen Begeisterung erst später, als die oben betrachteten Richtungen in der Kunst hervorgetreten ist. Ich sehe darin nichts, als den Versuch, eine tiefe und lebendige Empfindung in einer noch tieferen, geistigeren Weise zur Erscheinung zu bringen; das Gebiet, worauf dies geschehen sollte, konnte zunächst kein anderes sein, als das der Religion, welches dem Wesen jener aufs Höchste gesteigerten und vergeistigten Empfindung am meisten entspricht. Hiemit war bei der unmittelbaren Allgewalt der religiösen Empfindung, solchen Auswüchsen, wie der Proselytenmacherei im Anfange dieses Jahrhunderts überhaupt allem Uebermasse offener Weg gebahnt. Jetzt aber, nun jene Auswüchse, überhaupt die Uebertreibung auf diesem Gebiete, wenn auch nicht verschwunden sind, doch um ein Merkliches nachgelassen haben — vor der Rückkehr sind wir allerdings noch keineswegs sicher! — nun eine ruhigere und besonnene Beurtheilung möglich geworden ist, wird man uns gewiss beistimmen, wenn wir auch in dieser neuen und eigenthümlichen Richtung nur denselben Einen Lebensgeist erkennen, welcher gemeinsam allen verschiedenen Erscheinungen der neueren Kunst zu Grunde liegt und der sich am spätesten und, wie wir erwarten dürfen, am nachhaltigsten in der erneuerten Richtung der Malerei auf die wirkliche Geschichte bethätigt hat, in welcher allein alle jene vereinzelten Elemente zu ihrem wahren Rechte und zu ihrer innigen Versöhnung gelangen werden.

Ja es lässt sich in der gesammten neueren Kunst von ihrem Aufleben durch Carstens und seine Zeitgenossen an ein rein geschichtliches Element nicht verkennen. Das künstlerische Gemüth, sahen wir, zog sich von einer herz- und gemüthlosen

Gegenwart zurück und wendete sich der Behandlung von Zuständen zu, die dem poetischen und künstlerischen Bedürfnisse eine Befriedigung versprachen, welche die Gegenwart nicht gewähren konnte. Solche Zustände einer untergegangenen Weltanschauung — mochten sie nun in dem Glauben einer früheren Zeit liegen, wie die griechische und germanische Mythologie, oder in den Phantasiegebilden der von dem Bewusstsein ihrer Zeit getragenen Dichter niedergelegt sein, wie in Aeschylos, Ossian, Dante, Shakespere — diese Zustände in ihrem eigenthümlichen Wesen, in ihrer innersten, geistigen Bedeutung aufzufassen und darzustellen war die Absicht der neuen Kunst, indem sie sich auf diese Gegenstände wandte. Nun waren zwar in ununterbrochener Folge Gegenstände, der klassischen Mythologie z. B., von der bekämpften Kunstweise selbst zur Genüge behandelt worden; je grösser indess hier die Gemeinsamkeit des Inhalts ist, um so augenfälliger wird dagegen der Unterschied der Behandlung. Jene alte Kunst, als deren letzten und bedeutendsten Vertreter wir Raphael Mengs und seine nicht unbedeutende Schule betrachten können, behandelte jene Gegenstände, weil sie dieselben einmal überkommen hatte, weil sich in ihnen bestimmte Typen, Charaktere, ja Situationen ausgebildet hatten, die bequem zu handhaben waren und vortrefflich in den Allegorieenkram jener Zeit passten, weil sie endlich eben ganz ausser der Zeit selber standen und dies einer Kunst vorzüglich zusagen musste, die gerade ihren höchsten Stolz darin setzte, mit ihrer Zeit und mit dem Leben Nichts gemein zu haben. Alle entgegengesetzten Gründe nun waren es, welche die neue Kunst zu ihren Gegenständen trieb. Dass unter diesen auch der antike Mythos miteinbegriffen sein konnte, wird Niemanden wundern, der da weiss, wie mannigfacher und verschiedener Auffassung dies Gebiet sowohl nach seinem eigenen Wesen, als auch nach seinem Verhältnisse zur Zeit fähig ist. Was dort in alter Gewohnheit behandelt und bis zum Ueberdrusse immer wieder behandelt war, liess sich hier ebenso mit frischem lebendigen Geiste behandeln und wurde es auch. Der weitere Unterschied ist aber dieser: wenn die alte Kunst alle derartigen Gegenstände nach den Grundsätzen einer wohlgeregelten und zierlich zugeschnittenen Geschmacks-

oder Ungeschmacksregel und in dem Sinne einer Zeit behandelte, die es liebte, ihre eigene Nichtigkeit und Leere in Sitte und Tracht auf die grossen Gestalten des Alterthums übertragen zu sehen, so lässt es sich die neue Kunst vor allen Dingen angelegen sein, in den früheren Zuständen und Zeiten angehörenden Formen auch den ihnen zugehörigen Geist erscheinen zu lassen. Dies ist der wesentliche Differenzpunkt beider Perioden und zugleich auch der Grund, wesshalb man die gesammte neuere Richtung eine geschichtliche nennen darf. Freilich sieht Jeder leicht, sagt Förster einmal, dass die Werke von Carstens weder zur Zeit des Perikles, noch im sechszehnten Jahrhundert entstanden sind, und doch erkennt man in ihnen gleicherweise den Geist dieser verschiedenen Zeiten und Richtungen. Mit diesen Worten ist nun aber nichts Anderes bezeichnet, als das Wesen der geschichtlichen Malerei, deren Aufgabe es eben ist, den Geist der Zeiten in seiner vollen, konkret sinnlichen Existenz darzustellen. Dies ist nämlich keineswegs etwa so zu verstehen, als ob das Kunstwerk den Eindruck einer längstvergangenen Zeit machen sollte; die künstlerische Darstellung kann und darf vielmehr nie auf die Mittel einer längst durchlaufenen und ausgelebten Kunstweise zurückgehen; es wäre dies eine thörichte und einseitige Beschränkung und würde an jenen Maler in Immermann's Epigonen erinnern, der von einer byzantinisirenden Kunstliebhaberin so sehr vergöttert wird, weil seine Bilder alle just eben so aussehen, wie die des frühesten Mittelalters, und der denn auch in klösterlicher Eingezogenheit so lange byzantinische Werke producirt, bis ihm an dem vollendet schönen Körper eines jungen Mädchens der Sinn der lebendigen Schönheit aufgeht und dieser ihn aus seiner Abstraktionswelt in das volle pulsirende Leben der Gegenwart zurückführt. Der Künstler, der sich der Geschichte zugewendet, soll darum nicht aus seiner Zeit herausgehen, im Gegentheil, mitten in dieser stehend und durch die Bildung derselben getragen, ergreift er die grossen Momente der Geschichte, deren tief innerliche Bedeutung, wie reale äusserliche Erscheinung er darstellen will. Vom Standpunkte der Gegenwart die wichtigen Begebenheiten der Geschichte erfassen, mit ihrer geistigen Bildung sie verstehen und mit der

technischen Vollendung ihrer Mittel sie darstellen — dies ist die Eigenthümlichkeit der modernen geschichtlichen Kunst, wie sie zum erstenmale in Carstens, sodann aber in den bedeutendsten geschichtlichen Produktionen der folgenden Kunstentwickelung bis auf den heutigen Tag, wenn gleich nicht überall in gleicher Vollendung sich nachweisen lässt.

Diese Richtung auf die Geschichte hat sich in neuerer Zeit in solcher Ausdehnung geltend gemacht und nicht nur in Deutschland, sondern mit einer überraschenden und fast allgemeinen Uebereinstimmung in Frankreich und Belgien, Holland, England und Italien eine so grosse Menge von Produktionen hervorgerufen, dass die früheren derartigen Erscheinungen in der Kunstgeschichte mit denen des heutigen Kunstlebens durchaus nicht in Vergleich gestellt werden können. Der Nachweis dieser Behauptung ist nur durch eine gedrängte, übersichtliche Zusammenstellung geschichtlicher Kunstwerke der neueren und neuesten Zeit zu führen, die uns einmal einen festen Boden für unsere ferneren Untersuchungen gewinnen, andererseits aber zugleich vor dem Vorwurfe schützen soll, der thatsächlichen Entwickelung der Kunst vorgreifen oder ihr Tendenzen unterschieben zu wollen, die sie in der Wirklichkeit gar nicht habe. Daher wird es denn auch genügen, die, gleichsam als Belege angeführten, Kunstwerke zu erwähnen, ohne damit ein Urtheil über ihren besonderen künstlerischen Werth zu verbinden, zumal da man die meisten derselben als bekannt voraussetzen kann. Kritik aber, habe ich ja schon öfter wiederholt, liegt ganz ausser der Absicht dieses Buches. Die Kunstwerke gelten uns nur als Fakta, als Thatsachen, um als Argumente für die Manifestation einer Richtung zu dienen, die trotz ihrer gewaltigen und raschen Ausbreitung einer besonnenen Beurtheilung, so wie unpartheiischer Anerkennung noch immer in auffallendem Maasse entbehrt.

Als ein ergänzender Theil und gleichsam als eine Vorstufe der geschichtlichen Malerei ist diejenige zu betrachten, die, eine nicht unbedeutende Erweiterung des modernen Genre, ihre Gegenstände aus bekannten Dichtungen nimmt und die sich neben der Entwickelung der rein geschichtlichen Malerei einer nicht minder grossen Ausbreitung zu erfreuen hat. An-

fechtungen hat auch diese Kunstweise, namentlich von Schnaase, zu erleiden gehabt, dessen Einwendungen wir noch weiter unten zu betrachten haben, in dem Abschnitte über das Verhältniss der geschichtlichen Malerei zum Genre, wo auch das Wesen dieser Kunstgattung überhaupt einer näheren Erörterung unterworfen werden wird. Vor der Hand sollen diese Bemerkungen nur den Grund angeben, wesshalb wir in der folgenden Uebersicht fortwährend auch auf Werke dieser Art Bezug nehmen.

München ist für Deutschland die Wiege der neuen geschichtlichen Malerei geworden. In Rom hatte durch die Vereinigung so edler Kräfte, wie die Cornelius', Overbeck's, Schnorr's, Veit's u. a., die Kunst gleichsam ihre zweite Wiedergeburt gefeiert. Die Malereien der Casa Bartoldiana (1815) und der Villa Massimi (1817) sind als die Grundsteine des neuen Kunsttempels zu betrachten, an dem die Zeit noch heute arbeitet. Die Ausstellung im Pallast Caffarelli im Jahr 1819 kann an innerer Bedeutung und äusserlicher Wirksamkeit nur der für die moderne Kunst so unendlich wichtigen Ausstellung von Carstens' Werken im J. 1795 verglichen werden. Es hatten sich die verschiedenen Elemente der neuen deutschen Kunst mit Bewusstsein gleichsam in jene Vereinigung zusammengefasst, ein bedeutsamer Umschwung war vollendet, eine neue Entfaltung begonnen. Günstige Umstände leiteten den Strom dieser frischen Produktivität wieder nach seiner ersten Heimath zurück. Der ächte und kräftige historische Geist, der die ersten der angeführten Werke beseelte, wurde nach Deutschland verpflanzt. Denn die ersten Hauptwerke der neuen Richtung waren als Wahrzeichen für die ganze moderne Kunst, die auf ihnen basirt, rein historischer Art. In der Villa Massimi war ein Zimmer Darstellungen aus Dante gewidmet, von Ph. Veit und Koch ausgeführt, ein Zimmer dem Ariost gewidmet von Schnorr, ein Zimmer dem Tasso, von Overbeck und Führich. Diese grossen und kaum genug zu würdigenden Darstellungen geben nun zum grossen Theil nichts Anderes, als Geschichte; Geschichte, wie sie zunächst zwar den Schöpfungen der Dichter entlehnt ist, wie sie aber auch ohne diese in dem Bewusstsein der Völker und in dem, man kann wohl sagen, eines jeden Beschauers lebt. Karl der Grosse, Roland, Gottfried

von Bouillon sind ewige Helden der Geschichte selber und als solche treten sie uns auch aus den Schöpfungen jener Meister entgegen. Ein Jeder kennt und erkennt sie, auch ohne Ariost oder Tasso zu kennen. Sie gehören nicht diesen Dichtern, sondern der Weltgeschichte an. An dieser hat sich der Künstler für sein Werk begeistert, aus dieser hat er die Charaktere genommen, während der Dichter ihm nur die Situation darbot. Die Malerei, welche dort so vollendete Werke hervorgerufen, war im ganzen Sinne des Worts eine geschichtliche und als solche vereinte sie alle diejenigen Elemente, welche die verschiedenen bisher betrachteten Richtungen der Kunst sich vereinzelt anzueignen gesucht hatten. Die Bewältigung und lebendige Aufnahme der Antike hatte ihr die vollen und kräftigen Formen der Sinnlichkeit zu erringen geholfen; die Romantik hatte ihr den süssen Reiz einer wunderbar erregten Phantasie verliehen und die mit erneuertem Eifer erfasste Religiosität theilte ihr eine eigenthümliche Hoheit und Würde mit, zugleich aber aber auch die zarte Innigkeit und Weiche, welche namentlich über den Bildern aus dem Tasso verbreitet sind. So hatte es sich erfüllt, dass alle jene entgegengesetzten und oft widerstrebenden Richtungen Momente einer neuen Kunstweise geworden waren, welche, indem sie eine jede in ihrer Wahrheit aufrecht erhielt, gleichsam als die innige Versehmelzung ihrer aller betrachtet werden kann! Diese Kunstweise ist die moderne geschichtliche Malerei und soweit diese auch noch von dem endlichen Ziele jener vollkommenen Verschmelzung, welche dann zugleich ihre eigene Vollendung sein wird, entfernt sein mag, den Weg zu ihr hat sie mit energischer Bestimmtheit eingeschlagen, ihr Ziel hat sie erkannt, ihr eigentliches Wesen hat sie in zahlreichen und mannigfaltigen Werken bekundet.

Diese durch die besten Kräfte aller früheren vereinzelten Richtungen bereicherte Kunstweise war es nun, die, nach München übertragen, dieses zur Wiege der deutschen Geschichtsmalerei machte. Hier sammelte sich um Cornelius, mit dem eine neue Epoche der deutschen Kunst beginnt, ein Kreis würdiger Schüler, an die grossen Schöpfungen der Villa Massimi reiheten sich hier Werke, die den Stolz der neueren deutschen Kunst ausmachen. Hier entwickelte sich ein kräftiger histo-

rischer Geist und zugleich, dem oben angedeuteten Verhältnisse gemäss eine kaum minder bedeutende Richtung der Kunst auf Darstellungen, die ihre Gegenstände aus den grossen Dichtern sowohl unsrer, als auch fremder Nationen entlehnen. Was die Hauptbedingung aller Kunst in Bezug auf ihre Gegenstände ausmacht, dass nämlich deren Inhalt in dem Bewusstsein des Volkes, für das gearbeitet wird oder, — da diese beiden leider noch immer zwei getrennte Dinge sind — des Publikums, lebendig sei und tiefe Wurzel geschlagen habe, dies bestimmt auch die Grenzen dieser Kunstweise die man füglich eine ideale Genremalerei nennen könnte. Das Vorurtheil, man müsse recht seltene, neue und unerhörte Gegenstände aufsuchen und darstellen, ist längst gefallen. Viel richtiger hat die neuere Kunst ihre Aufgabe erfasst, wenn sie aus den Werken der Dichter Gegenstände herausgreift, die einen Jeden wie längst Bekanntes und Befreundetes ansprechen und die zu gleicher Zeit der Bedingungen künstlerischer Darstellung nicht entbehren. Das gilt von den derartigen Werken Cornelius, wie z. B. vom Faust. Nicht obgleich die Gegenstände aus Göthe sind, wie Raczynski einmal sagt, sondern weil sie es sind, ist ihr Leben ein so bedeutendes. Denn der Künstler allein kann seinem Werke nicht das Leben ertheilen, der Beschauer muss es ebenso mit heran bringen. Und damit er es kann, muss ihm der Künstler durch eine tiefe und lebendige Auffassung desjenigen, was von diesen Gegenständen im Volksbewusstsein lebt, behülflich sein und gleichsam die Hand bieten. Darum ist es auch ein so grosses Lob jener Kunstwerke wenn Raczynski sagt: „Alle Welt stellt sich Faust, Mephistopheles, Gretchen vor, wie Cornelius sie hervorgerufen hat. Die Gestalten Siegfrieds, Chriemhilds, Brunhilds, Hagens und Volkers sind allen Herzen eingegraben wie die Propheten und Apostel."

Zu den Münchener Werken dieser Gattung gehören nun neben Cornelius Bildern zum Faust und zu Dantes Divina Comedia die Darstellungen nach den Werken deutscher Nationaldichter, welche die Gemächer des Königs und der Königin in der neuen Residenz zieren. Hier malte Kaulbach die Darstellungen nach den Gedichten Klopstock's, wie in einem andern Zimmer die zu den Gedichten Göthes; Foltz malte unter Mit-

wirkung von Dietz und Wendling die Bilder nach den Werken Bürger's; Neureuther malte nach der Erfindung Klenzes den Fries des Zimmers, welches den Darstellungen aus Wieland's Poesieen gewidmet ist und in welchem die unteren Bilder nach Kaulbach's Entwürfen von Ernst Förster gemalt sind; von Poltz und Lindenschmit rühren die Darstellungen aus den Gedichten Schiller's, von M. v. Schwind die nach den Dichtungen Tiek's her, ferner malte Hermann die Bilder zum Parcival von Wolfram von Eschenbach, Gassen die Darstellungen aus den Gedichten Walthers von der Vogelweide und unser grosses Epos der Nibelungen bildet den Inhalt der grossartigen Malereien Schnorr's, die den Schmuck mehrerer Säle des Erdgeschosses ausmachen. Hieran schliessen sich die Darstellungen aus Dichtern fremder Nationen, welche die Zimmer des Königs in demselben Pallastbau schmücken, die nach Schwanthaler's Zeichnungen ausgeführten Bilder zum Hesiod von Hiltensperger und Streidel, die zu den Hymnen Homer's, nach den Zeichnungen Schnorr's ausgeführt von Hiltensperger, Fr. v. Olivier, Streidel und Schulz, die zu den Gedichten Anakreon's von Zimmermann, die zum Sophokles von Röckel und Hanson nach den Kompositionen von Schwanthaler, die zum Aristophanes ebenfalls nach Schwanthaler von Hiltensperger, und die zum Theokrit von Röckel, Schulz und Bruckmann zum Theil nach Entwürfen von H. Hess; auch sind die in dem Style altgriechischer Vasen gehaltenen Bilder zu dem unter Orpheus Namen bekannten Gedicht des Argonautenzuges von Schwanthaler hier zu erwähnen. * Eine andere Reihe von Kunstwerken ähnlichen Inhalts bilden die Zeichnungen Cornelius' zu den Nibelungen, zu Göthe's Faust, die Schnorr's zu derselben Dichtung, Kaulbach's Verbrecher aus verlorner Ehre, Neureuther's Randzeichnungen zu den Gedichten Göthe's und zu den bekannten französischen Volksliedern, die Bilder Kaulbach's zum Reinecke Fuchs u. a. m.

In Betreff rein historischer Darstellungen sind hier nun

* Man sage nicht, dies Alles sei ja bestellt gewesen und man könne die Wahl also nicht den Künstlern zurechnen. Wir haben es hier mit einer Gesammtrichtung zu thun, die gerade, weil sie eine so grosse, allgemeine ist, sich auf beiden Seiten bekundet, auf der der Künstler, so wie derjenigen, die die Thätigkeit jener hervorrufen und unterstützen.

vor Allem die Fresken in den Arkaden des Hofgartens zu erwähnen. Die Gegenstände, alle der bayerischen Geschichte angehörig, sind bekannt, ebenso die Namen der trefflichen Meister jener Werke: Ernst Förster, Zimmermann, Röckel, Stürmer, Hermann, Stilke, Hiltensperger, Lindenschmit, Schilgen, Gassen, Eberle und Monten (Reihefolge der Bilder). Die Bilder sind troz mancher bald mehr, bald weniger deutlich hervortretender Schwächen sehr hoch zu schätzen und haben namentlich die grosse Bedeutung für die moderne Kunstgeschichte, die ersten Werke einer grossartigen historischen Malerei in Deutschland zu sein. Sodann aber sind vor Allem die grandiosen Cyklen von Darstellungen aus der deutschen Geschichte zu nennen, deren Entwürfe insgesammt von Schnorr herrühren und die zu dem Bedeutendsten gehören, was jemals im Bereich der historischen Malerei geschaffen worden ist. Drei grosse Säle sind den drei grossen Heroen der deutschen Geschichte gewidmet, Karl dem Grossen, Friedrich Barbarossa und Rudolph von Habsburg, deren bedeutungsreichste Thaten hier theils in grossen Wandgemälden, theils in kleineren Nebenbildern nach Schnorr's Komposition zum Theil von ihm selbst, zum Theil durch eine Reihe trefflicher Schüler ausgeführt sind. Ohne hier auf die nähere Bezeichnung des reichen Inhalts dieser Kunstwerke eingehen zu können, erwähnen wir nur noch flüchtig eine nicht unbedeutende Reihe geschichtlicher Kunstwerke, die allesammt mehr oder weniger von dem grossartigen historischen Geiste, der die Münchner Schule beseelt Zeugniss ablegen. Es mögen hier nur Neher's Einzug Kaiser Ludwig's des Bayern in Rom (am Isarthor in München) genannt werden, Lindenschmit's Kampf der Sendlinger Bauern gegen die Oestreicher zu Sendlingen bei München, Kaulbach's Herrmannsschlacht, und die Zerstörung Jerusalems, welche jedoch die Einmischung theologischer Symbolik nicht unbedingt zu den Werken einer reinen geschichtlichen Malerei zu rechnen erlaubt; die Darstellungen aus den Leben der Maler von Cornelius u. a. in den Loggien der Pinakothek, Schorn's geschichtliche Bilder, unter denen die Wiedertäufer von Münster als jüngstes und bedeutendstes zu bezeichnen sind; die trefflichen, oft der wirklichen Geschichte angehörigen und in wahrhaft geschichtlichem Sinne behandelten

Bilder in der Basilika des H. Bonifazius, die zum grössten Theile von H. von Hess, dann aber von Schraudolph und Koch herrühren, die Bilder aus dem griechischen Befreiungskriege die nach den Kompositionen von Peter Hess, von Nilson an der Wand der Fortsetzung der Arkaden gemalt sind; die Schlachtenbilder des erstgenannten Künstlers in der Residenz, die Kriegsbilder Monten's und Adam's und mannigfaltige andere geschichtliche Bilder von deren Urheber wir hier nur Einige nennen wollen, wie Bendel, König, Schneider, Petzl, Bruckmann, Foltz, Dietz, Brown, u. a. m.

Von diesem lebendigen historischen Geist ist in München nicht nur die Malerei, sondern auch die Skulptur beseelt und wir dürfen in dieser Beziehung nur an die im edelsten Sinne gedachten Friesrelifs aus der Geschichte der Kreuzzüge von Schwanthaler erinnern, dessen Reliefdarstellungen nach den Gesängen Pindars im Thronsaal des Königs zeigen, in wie weit sich die Skulptur auch bei der zuvor behandelten Richtung der neuen Zeit auf Darstellungen aus Dichtern zu betheiligen vermöge.

Von den württembergischen Malerschulen, die der Geschichtschreiber der neueren deutschen Kunst der Graf v. Raczynski als unter dem Einfluss Münchens stehend betrachtet, ist zu bemerken dass hier, und namentlich in Stuttgart die neuen Richtungen der Kunst schon eingebürgert waren, ehe sich noch die Münchener Schule gebildet hatte. Mit Wächter, den Raczynski den Nestor der deutschen Malerei nennt, Schick und Hetsch von deren Zeitgenossen auch Seele zu nennen ist, brach hier die Morgenröthe einer neuen frischen Zeit an. Wächter's Cimon, Hetsch's Brutus und Porcia gehören den ersten Zeiten der neu erwachten Richtung auf die Geschichte an; später machten sich dann, wie es nicht anders sein konnte, die Einflüsse der imponirenden Münchener Schule immer mehr geltend; Fellner, durch seine Nibelungen bekannt, hat auch geschichtliche Darstellungen gegeben in seinem Klaus von der Flühe und der Jungfrau von Orleans; von Gegenbauer malt grosse Räume mit geschichtlichen Darstellungen aus; von Dietrich gehören hieher die Juden, die ins gelobte Land ziehen und sein Vehmgericht; von Dietz ist schon gesprochen, Götzenberger's Bilder sind bekannt; Gräfell weist sein Tod Tasso's auch seinen bestimmten Platz unter

den obigen Kategorieen an. Das historische Genre ist vertreten durch Schnitzer von Stuttgart und Kirner von Karlsruhe, der wie der oben genannte Dietz auch in München thätig gewesen.

Auch Wien dürfen wir hier nicht übergehen. Hier hielten sich zwar die alte Kunstweise und die Einflüsse von Raphael Mengs — dessen Schüler Füger Direktor der Akademie war — am längsten, doch hatte sich auch früh schon eine Reaktion geltend gemacht, besonders durch Caucig (1762—1828) der seine besondere Thätigkeit der antiken Geschichte zugewendet hatte. Sodann wurden die neuesten Bewegungen der Kunst, namentlich durch Overbeck hieher verpflanzt. Die Geschichte des Mittelalters behandelt Karl Buss mit grosser Vorliebe und Raczynski spricht von hundert sehr reichhaltigen Entwürfen, die derselbe in dieser Gattung gemacht habe; Rahl, durch seine Nibelungen bekannt, malt ebenfalls geschichtliche Bilder; von Führich sind die Kompositionen zur böhmischen Geschichte zu nennen, so wie die Zeichnungen zu Tiek's Genovefa. Auch Schmutzer († 1837) und Peter Krafft sind durch grössere geschichtliche Gemälde bekannt; letzterer und Kramer auch durch Bilder des s. g. historischen Genre.

Dies die südlichen Schulen. Unter den nördlichen haben wir es zunächst mit Berlin zu thun. Berlin, sagt Graf Raczynski war im Jahr 1806 eine Wüste für die Kunst. Die Jahre 1814 bis 1820 waren die Revolutionszeit des Berliner Kunstlebens, da wurde der Grund seiner hohen Bedeutung für die moderne Kunstgeschichte gelegt. Wach und W. Schadow verpflanzten bei ihrer Rückkehr von Rom, wo sie die Zeit jener regen Kunstentwickelung, von der schon oben gesprochen, mit durchgemacht hatten, die neueren Bestrebungen der Malerei, G. Schadow schon früher die der Skulptur, nach Berlin, und mit dieser Zeit beginnt hier ein bedeutendes und reiches Kunstleben sich zu entwickeln, aus welchem wir unserem Zwecke gemäss nur die Richtung auf die Geschichte hervorheben, obschon dieselbe hier keineswegs als die, alle übrigen Gattungen durch die Menge oder künstlerische Vollendung ihrer Produktionen überwiegende Kunstrichtung zu betrachten ist, wie dies z. B. wohl von München behauptet werden darf. Neben ihr vielmehr sind es noch mannigfache andere Richtungen, deren die Thätigkeit der Berliner Künstler zugewendet ist, und

wenn wir hier vorzugsweise nur diejenigen Kunstwerke anführen, deren Gegenstände der Geschichte angehören, so liegt dies eben nur in unserer speciellen Aufgabe begründet und kann dadurch eine erschöpfende Schilderung des gegenwärtigen Berliner Kunstzustandes um so weniger gegeben werden, als, wie wir dies von vorn herein durchaus nicht verhehlen wollen, nicht alle die im Verlauf angeführten Kunstwerke auf der Höhe der Vollendung stehen, wodurch sie mit dem vielen Grossen, welches die andern Kunstrichtungen in Berlin hervorgebracht haben, immer mit Erfolg wetteifern könnten. Darum wiederhole ich es hier noch einmal und ich kann es zur Bewahrung meines Standpunktes nicht oft genug wiederholen, dass ich hier die Kunstwerke nicht nach der Stufe ihrer künstlerischen Vollendung, sondern lediglich nach der sachlichen Bedeutung ihres Inhalts und Gegenstandes zu betrachten habe, und dass in der Anführung oder Hinweglassung dieses oder jenes Meisters oder Kunstwerk niemals eine Kritik involvirt sei, die der Absicht dieser Betrachtungen, wie ich dies schon öfter bemerkt, ganz fremd ist.

Ehe wir nun zu der neuen Entwickelung der Berliner Kunst übergehen, sei es uns vergönnt dreier bedeutender Männer Erwähnung zu thun, die gleichsam als Vorläufer der modernen Kunst im achtzehnten Jahrhundert betrachtet werden können; Chodowiecki, Frisch und Weitsch. Chodowiecki, 1801 gestorben, ist der Begründer eines neuen Genre, das nach Inhalt und Form recht eigentlich dem Geist und den Sitten seiner Zeit entsprach. Dass ihm auch die grossen Ereignisse und Bewegungen seiner Zeit nicht fremd blieben, bezeugt, neben einer grossen Menge von Zeichnungen historischen Inhalts auch sein grosses Oelgemälde, welches Calas' Abschied von seiner Familie zum Gegenstande hat. Auch Frisch zeigt zwei Richtungen in seinen Werken, die in ihrer späteren Ausbildung die Hauptmerkmale der neuen Kunst werden. Was die Geschichte betrifft, so bezeugt dies sein Tod Schwerins, eine treffliche Komposition, deren Inhalt so wie vieler seiner Werke, aus der preussischen Zeitgeschichte genommen ist; wie es denn auch von anderen Meistern eine grosse Anzahl ähnlicher Kunstwerke gibt. Die Kriegsereignisse einer so vielfach bewegten Zeit konnten auch für die Kunst nicht ohne Nachklang bleiben, wiewohl die dadurch hervorge-

rufenen Werke noch weit davon entfernt sind, den Geist der geschichtlichen Malerei, wie ihn die neueste Zeit entwickelt hat, ganz und vollständig auszudrücken. Merkwürdig und sehr beachtenswerth aber bleiben solche Erscheinungen immer in einer Zeit, die sonst kaum aus ihren langweiligen Allegorieen und Mythologemen herauszugehen wagte (Frisch's Lehrer, Rode, hat selbst die Allegorieen in feste Regeln gebracht). Noch mehr Bedeutung aber gewinnt unser Meister dadurch, dass er, wie auch Chodowiecki, einer andern Richtung der modernen Kunst gleichsam vorgriff, nämlich der Darstellung volksthümlich gewordener Schöpfungen der nationalen Dichter; Frisch malte Scenen aus Lessing's Nathan dem Weisen. Von Weitsch ist zu erwähnen, dass seinen vaterländischen Geschichtsbildern auch manche andere Darstellungen zur Seite stehen, deren Gegenstände dem germanischen Mythos entnommen sind.

Was nun die neuere Berliner Malerschule, der man immerhin den Namen einer eigentlichen Schule absprechen mag, und ihre geschichtlichen Leistungen betrifft, so verdient es zunächst als sehr bemerkenswerth hervorgehoben zu werden, dass fast keiner der bedeutenderen Meister, die hier thätig sind, geschichtlichen Darstellungen oder denen des oben schon öfter berührten idealen Genres fremd geblieben ist. Die geschichtliche Malerei ist auch für Berlin ein, wenn auch nicht überwiegendes, doch jedenfalls charakteristisches Element der jüngsten Kunstentwickelung geworden. Dies aber verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als die geschichtliche Kunst, die einer grossartigen Oeffentlichkeit bedarf, in Berlin bei weitem weniger der Unterstützung des Staats, durch Herstellung von Werken einer monumentalen Bedeutung, theilhaftig geworden, als dies z. B. in München der Fall ist, sondern die Thätigkeit unserer Künstler, zumal, da mit der Ausführung anderer grossartiger Werke nicht selten Fremde betraut werden, viel mehr und fast lediglich auf die lebendige Theilnahme des Publikums angewiesen ist, das denn auch im Allgemeinen den Kunstinteressen bei weitem mehr zugänglich zu sein scheint, als selbst die durch den Anblick der grossartigsten Werke genährten Einwohner Münchens. Dies aber ist ein Umstand, der in meinen Augen, ohne dass daraus dem Münchener Publikum

oder gar den Künstlern ein Vorwurf erwachsen sollte, den Leistungen der Berliner Künstler eine besondere Bedeutung gibt und ihnen einen Werth verleiht, der kaum durch die Grossartigkeit überboten werden kann, welche durch günstige Umstände den Produktionen anderer Schulen möglich gemacht wird. Dabei verdient es noch insbesondere hervorgehoben zu werden, dass es den geschichtlichen Kunstwerken der Berliner Meister nicht an einer gewissen Uebereinstimmung in Betreff der Gegenstände fehlt, woraus man auf einen dieser Schule eigenthümlichen Geist und deren eigenthümliche selbständige Richtung zu schliessen wohl berechtigt ist.

Besonders hervorstechend sind nämlich unter den Berliner geschichtlichen Kunstwerken Darstellungen aus dem inneren, religiösen Leben der Nation, wo dann zunächst die grossen Epochen der Einführung und Verbreitung der christlichen Religion und der Reformation zu nennen sind.

Indem wir mit dem Kreise der die frühere Geschichte des Christenthums in Deutschland behandelnden Kunstwerke beginnen, müssen wir zuerst der für die Glasmalereien im Schlosse Marienburg verfertigten Kartons und Skizzen Erwähnung thun. Kolbe und Wach sind hier als diejenigen zu nennen, die durch ihre hieher gehörigen Werke der geschichtlichen Kunst in Berlin einen nicht geringen Anstoss und zugleich bedeutende Vorbilder gegeben haben. Von Kolbe, den wir hier mit Fug und Recht an die Spitze derjenigen Künstler stellen dürfen, die als die Vertreter der geschichtlichen Malerei in Berlin zu betrachten sind, rühren her die Gründung der Marienburg und die Vertheidigung derselben gegen die Polen; der Einzug des Hochmeisters Siegfried von Feuchtwangen; Ludwig der Heilige gibt Herrmann von Salza die Lilien ins Wappen; Bischof Christian bittet denselben um Hülfe gegen die Heiden in Preussen; von Wach: Kaiser Friedrich II. und der Hochmeister des deutschen Ordens Herrmann von Salza. Ferner gehört hieher von Wach* ein neueres Werk: Bischof Otto von Bamberg bekehrt die

* Von Kretschmar, dem Lehrer Wach's, sind zwei bedeutende geschichtliche Bilder zu nennen: der grosse Kurfürst nach der Schlacht von Fehrbellin und der Gottesdienst vor dieser Schlacht.

Wenden zu Stettin. Schliesslich erwähnen wir noch H. Stürmer: Bischof Otto von Bamberg zerstört den Götzen Triglaff in Stettin und J. E. Wolff: Weihe des Hochmeisters Friedrich von Sachsen im Kapitelsaale zu Königsberg. Anderes müssen wir übergehen.

Bei weitem zahlreicher sind die Darstellungen aus der Geschichte der Reformation. Berlin bewährt sich auch hierin als eine der Hauptstädte des protestantischen Deutschlands. Eine zu grosse Ausdehnung dieser Notizen befürchtend, können wir indess, ohne auf nähere Bezeichnung der Kunstwerke einzugehen, nur die Namen von einigen Künstlern hier anführen, deren Bilder sich auf diesen Kreis von Gegenständen beziehen; andere auch von diesen mit einem, in keiner Beziehung maassgebenden Stillschweigen übergehend.* Die Geschichte der Reformation behandelten** in mehr oder minder zahlreichen Werken: W. Herbig, H. W. Beise, C. Stürmer, Kolbe, Bolte, C. Rohrborn, Fr. Wagner, Max Berendt, C. L. Rosenfelder (meist Reihefolge der Zeit). Auch Catels, als eines geborenen Berliners, müssen wir hier Erwähnung thun.

Nicht minder häufig sind Darstellungen aus der früheren vaterländischen Geschichte, wie sich auch der Geschichte der deutschen Kaiser, so wie überhaupt der des deutschen Reiches im Mittelalter, insonderheit was dessen Beziehungen zu den Päpsten und der Kirche betrifft, eine nicht unbedeutende Thätigkeit zugewendet hat. In Betreff des ersten Kreises von Gegenständen mögen hier Kolbe, E. Kirchhof, J. H. Stürmer, Kretschmar, Meister, C. Stürmer u. a. genannt werden; was die zweite Klasse von Darstellungen betrifft, wiederum Kolbe, Begas, *** Plüddemann (hier noch als Schüler von Begas zu nennen), Fielgraf, C. Stürmer, J. Kirchhof, W. Herbig

* Dies möge überhaupt auch für die Gesammtheit der folgenden Nachweise gelten.

** Um auch die Skulptur nicht unerwähnt zu lassen, nenne ich G. Schadow's Zeichnung zu einem Relief, Luther darstellend, wie er die Theses anschlägt.

*** Heinrich IV. zu Kanossa. Von seinen nicht zur Oeffentlichkeit gelangten Werken sind eine Anzahl geschichtlicher Kompositionen zu bemerken, deren er selbst, ohne jedoch den Inhalt näher zu bezeichnen, bei Raczynski Erwähnung thut.

u. a. m. Anderweitige geschichtliche Momente behandeln theils grössere Reihen von Darstellungen, wie L. Wolff's Scenen aus der deutschen Geschichte des Mittelalters, Menzel's treffliches Werk, Scenen aus der preussisch-brandenburgischen Geschichte enthaltend u. a., * theils einzelne Werke, auf die wir jedoch der grossen Anzahl wegen hier gar nicht eingehen können. Um wenigstens den Rubriken nach vollständig zu sein, erwähnen wir schliesslich noch der zahlreichen Darstellungen, welche durch die jüngsten Kriegsereignisse hervorgerufen sind und die, obschon begreiflicher Weise in dem jenen Ereignissen zunächst liegenden Zeitraume am häufigsten, doch auch in neuerer Zeit nicht gänzlich vernachlässigt sind. Es sind meist Schlachtenbilder, von den Meistern nenne ich: L. Wolff, Herdt, Hensel, Schumann, Grosspietsch, Raymond de Baux, Jul. Schulz, Elsholz, Bürde. Hieher gehört dem Zeitpunkte des Ereignisses nach auch Hensel's neueres Werk: der Herzog von Braunschweig auf dem Fest der Gräfin von Richmond in Brüssel.**

Diese flüchtigen Andeutungen mögen für die Charakteristik der geschichtlichen Leistungen genügen. Als besonders charakteristisch aber für die Berliner Kunst müssen wir ferner jene Gattung von Kunstwerken bezeichnen, die ihre Gegenstände aus allgemein bekannten und volksthümlich gewordenen Dichtern entlehnen und die wir als idealen oder romantisches Genre noch mehrfältig zu besprechen haben werden. Sie gehört vorzugsweise der modernen Kunstrichtung an und ist, wie mich bedünkt, nirgend in so ausgedehntem Maasse behandelt und geübt worden, als in Berlin. Wir geben eine flüchtige Namensübersicht nach den Dichtern, denen die Gegenstände entnommen sind, geordnet. Dass Göthe und Schiller hier allen andern voran-

---

* Bekannt ist es, dass Kolbe, der von einem tiefen historischen Sinne belebt ist, in seinen Mappen einen grossen Reichthum geschichtlicher Kompositionen birgt, über die ich jedoch leider nicht Rechenschaft geben kann.

** Um hier nicht eine ganze Klasse von Kriegsgenrebildern aus den Freiheitskriegen zu übergehen, nenne ich die Namen einiger Meister dieser Gattung: die beiden Stürmer, die beiden Schulz, Rabe, Zimmermann, Raymond de Baux, Elsholz, Rechlin, Themann, Bornemann u. a.

stehen, bedarf wohl kaum einer besonderen Bemerkung. Von Göthe hat insbesondere der Faust einen unerschöpflichen Quell der mannigfaltigsten Darstellungen abgegeben. Hensel, Zimmermann, K. Fr. Schulz, Kirchhof, Liepmann, Eybel, Ratti, Gesellschap, Pudor, Dähling, Richter, Ritter, Harnisch und noch manche andere hier übergangene Namen bezeugen dies zur Genüge. Aus anderen Werken desselben Dichters, aus Egmont, Götz und den Gedichten schöpften: C. Schulz, Francke, Kolbe, Köhler, v. Klöber, Herdt, Hopfgarten, Karst, Dähling u. a. m.

Von Schiller sind es vorzüglich die Dramen, aus denen zahlreiche Künstler ihre Stoffe entlehnt haben, wie Kolbe, C. Stürmer, Dähling, Kirchhof u. s. f.; aus den Gedichten Catel, K. Fr. Schulz, Melzer, Gericke, Herbig, Gebhard.

Andere Meister entlehnten die Gegenstände ihrer Darstellungen aus andern deutschen Dichtern, Herder, Wieland, Uhland, Tiek, Stolberg, E. Schultze, wie z. B. Hensel, Henning, die beiden Stürmer, Däge, Hopfgarten, Knebel und viele andre, deren Namen anzuführen, wir hier unterlassen müssen. — Eine andre Klasse von Kunstwerken lehnt sich an die Werke der grossen italienischen Dichter, Dante, Ariost und Tasso an. Wir erwähnen hier ebenfalls nur beispielsweise Kolbe, Fielgraf, Bouterwek, J. Schoppe, J. Wolff, Maass, Perdisch, Dunker, Hopfgarten, Pfannschmidt u. s. w. — Unter den englischen Dichtern sind es, den Sympathieen des deutschen Publikums zufolge, natürlich vor allen Shakespere, Byron und Walter Scott, denen sich auch die Sympathieen der deutschen Maler zugewendet haben: Wach, Kolbe, Herdt, Schaller, H. Schulz, Bouterweck und Rosenfelder mögen hier genügen. Für die ossianischen Gedichte macht sich schon seit früher Zeit eine grosse Vorliebe geltend, wir haben schon oben dahin gehörige Werke erwähnt und fügen schliesslich hier noch einige Namen hinzu: L. Wolff, Kirchhof, Moser, J. Kleine, C. Vogel.

Auch in Dresden sind einige Künstler zu erwähnen, die entweder durch ihre Richtung auf die Geschichte oder durch Darstellungen nach bekannten Dichtern, Zeugniss von den Regungen der modernen Kunst ablegen. Von Näke, der mit Veit und Cornelius zu gleicher Zeit in Rom war, ist hier die H. Elisabeth auf der Wartburg zu erwähnen; ferner seine Bilder

nach Göthe's Faust und dem Käthchen von Heilbronn. Die Retz'schen Zeichnungen zu Göthe's Faust, zu Shakesperes und Schiller's Tragödien sind bekannt; von Peschel sind die Darstellungen nach Göthe'schen Romanzen zu nennen, 1836 für Herrn v. Quandt ausgeführt, und von Matthäi sind Darstellungen aus der Geschichte, von Bähr nach Dante zu erwähnen. In der neueren Zeit sind einige Werke von Bendemann und Metz, hieher zu zählen, so wie ein historisches Bild von Bendemann's Schüler Schurig: König Albrecht I., der die Schweizer Abgeordneten zurückweist.

Auch Weimar ist hier mit einigen Worten zu erwähnen und zwar wegen der auf dem Schlosse ausgeführten Fresken, Scenen aus deutschen Dichtungen darstellend. Von Neher ist daselbst das Schillerzimmer ausgeführt, enthaltend Darstellungen aus Fiesco, Don Carlos, Wallenstein, aus der Braut von Messina, Maria Stuart u. s. w. Von Preller ist in Gemeinschaft mit Simon das Wielandzimmer mit Darstellungen aus dem Oberon ausgemalt und von ersterem müssen schliesslich noch die historischen Landschaften mit Begebenheiten aus der Weimar'schen Geschichte hervorgehoben werden; ebenfalls für das dortige Schloss bestimmt.

Wir wenden uns zur dritten Hauptmasse künstlerischer Bestrebungen in Deutschland, zur Düsseldorfer Schule. Man ist gewohnt, das historische Element in den Leistungen der Düsseldorfer theils zurückzusetzen und als geringfügig zu betrachten, wie Uechtritz, an dem es gerade gelegen hätte, es recht hervorzuheben, theils zu verwerfen und als eine Verirrung, eine bedauerliche Kaprice anzusehen, wie Püttmann, der an Lessing diesen Fehler nicht genug hervorheben kann. Ich für meinen Theil halte es für das bedeutendste Element der Düsseldorfer Produktionen. Für das bedeutendste, nicht sowohl äusserlich nach der Anzahl der geschichtlichen Kunstwerke, denn diese wird durch die Kunstwerke andrer Gattungen bei weitem überwogen; sondern innerlich, wegen des tieferen, sachlichen Gehaltes, der sie vor den übrigen Produktionen im Allgemeinen auszeichnet und der ihre Verwandtschaft mit dem Wesen der modernen Zeit am meisten bekundet. Einer der folgenden Abschnitte wird diese Aeusserung rechtfertigen.

Auch die Düsseldorfer Geschichtsmaler bewegen sich auf einem ganz bestimmten und vorzugsweise ihnen eigenthümlichen Gebiete der Geschichte, auf dem der Kreuzzüge, woran sich in zweiter Reihe Darstellungen aus der Geschichte der Zwistigkeiten zwischen Kaiser und Papst, zwischen Staat und Kirche knüpfen; wie denn das alte Kaiserreich und dessen Verhältnisse zur Kirche überhaupt für die deutschen Geschichtsmaler einen grossen Reiz zu haben scheinen.

Die Bilder Lessing's machen den Mittelpunkt der geschichtlichen Leistungen der Schule aus; wir erwähnen hier nur in aller Kürze dessen: Friedrich Barbarossa in der Schlacht von Ikonium, die Hussitenpredigt, Gefangennehmung des Papst Paschalis, Kaiser Heinrich V. von den Pforten des Klosters Prüfeningen zurückgewiesen, Tod Friedrich's II., Huss vor dem Koncil von Kostnitz; H. Mücke: Friedrich Barbarossa und Heinrich der Löwe auf dem Reichstage zu Erfurt, Barbarossa vor Mailand, der H. Ambrosius verweigert dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche, Predigt des H. Bernhard, die Herrmannsschlacht, die Einführung des Christenthums in das Wupperthal; Chr. Köhler: Tod Adolph's von Nassau; Herrmann Stilke: Scenen aus den Kreuzzügen; Verfolgung der Christen, Auszug der Kreuzfahrer, Schlacht bei Antiochia, syrische Christen verlassen das gelobte Land, Auszug der letzten Christen, Kreuzfahrer auf der Wacht, ferner Johanne d'Arc, Rudolf von Schwaben vor seinem Vater Otto dem Grossen, Kaiser Maximilian auf der Martinswand; Plüddemann: Karl der Grosse bei der Leiche Roland's, Kolumbus erblickt die neue Welt, Kolumbus' Tod, Kolumbus Einzug in Barcelona, Tod Friedrich Barbarossa's; Lasinsky: Gustav Adolph's Abschied von seinen Reichsständen; L. Bendix: Maria Stuart's Abschied; Kiederich: der Tod des Grossmeisters Lavalette auf Malta; Schrader: Gregor VII. im Kloster zu Salerno, Gregor und Cenci; Claasen: Papst Sixtus zum Märtyrertode geführt; Rethel: der H. Bonifacius; und, was ich hier nicht übergehen mochte, Hübner's schlesische Weber, als Beispiel einer den ernsten Interessen der Gegenwart zugewendeten Kunstweise.

Auch Darstellungen nach bekannten Dichtungen sind von den Düsseldorfer Künstlern nicht ganz vernachlässigt; wir nen-

nen hier nur Schadow (wegen seiner Mignon), Hildebrand, Hübner, Lessing, Mücke, Sohn, Stilke, Vogel, Blanc, Teichs und Sonderland.

Wenn sich nun, wie aus diesem gedrängten Nachweise hervorgeht, die deutsche Geschichtsmalerei vorzugsweise der Darstellung solcher weltgeschichtlichen Momente zugewendet hat, die für das innere religiöse Leben der Nationen von grosser Bedeutung sind, wie z. B. die aus der Reformation, aus den Kreuzzügen, den Anfängen des Christenthums u. s. w., oder welche die grossen geistigen Gegensätze der mittelalterlichen Staats- und Lebensentwickelung zur Anschauung bringen, wie aus der Kaisergeschichte, aus den Kämpfen und Streitigkeiten mit Papst und Kirche, so lässt sich dagegen in der geschichtlichen Kunst der Franzosen eine mehr äusserliche Auffassung der Geschichte nicht verkennen. Die Zahl der französischen Geschichtsmaler ist überraschend gross, und die Menge geschichtlicher Kunstwerke überwiegt vielleicht die deutschen Werke dieser Gattung in nicht unbedeutendem Maasse. Dagegen vermisst man die Darstellung gerade solcher Momente, die unseres Erachtens dem wahren Begriffe der geschichtlichen Kunst am meisten zusagen, und deren sich die deutsche Kunst, wenn auch bei weitem noch nicht in genügender, so doch jedenfalls schon in viel durchgreifenderer Weise bemächtigt hat. Schlachten und feierliche Staatsaktionen sind durchweg die häufigsten und beliebtesten Gegenstände der französischen Geschichtsmalerei, gerade diese aber sind am wenigsten geeignet, die Bedeutung einer welthistorischen Begebenheit äusserlich darzustellen; indem die Bedeutung meist hinter der Tafel oder in irgend einer Pergamentrolle auf derselben steckt. Dies soll indess kein Tadel der französischen Kunst sein; jede Nation hat ihren eigenen Weg zu gehen, um zu der Höhe der vollendeten geschichtlichen Malerei zu gelangen, und dass sie dies thun, dass eine jede sich dem hohen Ziele auf eine ihrem Charakter entsprechende Weise zu nähern sucht, ist mir ein Zeichen, wie tief das Bedürfniss einer wahren geschichtlichen Kunst in dem Bewusstsein selbst der verschiedensten Volksindividualitäten sich geltend gemacht habe.

Ueberdies hat man zum Verständniss der neusten Entwicke-

lung der geschichtlichen Malerei bei den Franzosen einen Blick auf die Geschichte ihrer neueren Kunst überhaupt zu werfen. Der erste Aufschwung derselben hat seinen Grund zunächst in der mächtigen Aufregung der Gemüther, welche durch die Revolution hervorgerufen, auch für die Kunst nicht ohne Folgen bleiben konnte. Hierin liegt die Quelle aller der Eigenthümlichkeiten, die man der französischen Kunst jener Zeit so oft zum Vorwurf gemacht hat, und diesen Umstand darf man bei einer Beurtheilung derselben niemals ausser Acht lassen. Unschönheiten allerdings können dadurch nicht zu Schönheiten gestempelt werden, indess wird man nicht umhin können, den Charakter der damaligen Kunst als ein nothwendiges Ergebniss der ganzen Zeit selber zu betrachten. Der Kunst allein zum Vorwurf machen, was die ganze Zeit an dem Maasse der Schönheit verschuldete, ist eine Ungerechtigkeit, wie sie von Raczynski in der That begangen ward. Raczynski spricht nur mit Wegwerfung von jener Kunst, die aus der Oper und Tragödie „die Verrenkungen entlehnte, durch die sie die Bewegungen der Seele auszudrücken vermeint“ und welche übrigens — es ist entsetzlich! — ihren höchsten Ruhm „in der Verherrlichung republikanischer Tugenden“ suchte. Aber Raczynski übersieht dabei gänzlich, dass durch diese so „outrirte“ und „gespreizte,“ durch diese „theatralische“ Kunst in der That ein grosser und fast unberechenbarer Fortschritt gemacht war. Denn es muss bei allen ihren Uebertreibungen und Excentricitäten diese Kunstweise doch immer als eine höhere, würdigere, und edlere betrachtet werden, als das fade und süsslich frivole Wesen, welches seit dem grossen Könige fast ununterbrochen die Herrschaft in der französischen Kunst — und leider nicht nur in dieser! — geführt hatte. Diese verderbte Kunst mit dem ganzen veralteten Plunder des ancien regime fortzuwerfen und etwas Neues, Kräftiges an dessen Stelle zu setzen, war jedenfalls schon ein grosses Verdienst und noch grösser erscheint dasselbe, wenn man bedenkt, dass die daraus hervorgegangene Kunstweise bei den Franzosen das Fundament der modernen geschichtlichen Malerei geworden ist.

Die französische Kunst hat sich aus jener Revolutionsperiode herausgearbeitet, sie hat viele Systeme und viel Schick-

sale zu durchlaufen gehabt; das „philosophisch-plastische“ System David's, den Romanticismus in Folge der Restauration, die ihn protegirte, „weil er über der Vergangenheit die Gegenwart vergessen lehrte“ und Andres, was wir aber hier ausser Acht lassen müssen. Wie die Sachen jetzt stehen, so ist auch für Frankreich die geschichtliche Malerei als der Endpunkt ihrer modernen Kunstentwickelung zu betrachten, der aber, was man nie vergessen darf, nur der Anfangspunkt einer neuen Kunstbildung ist, deren letzte Vollendung in der Zukunft liegt. Wir haben schon oben den Charakter der hauptsächlichsten Gegenstände der französischen Geschichtsmalerei angedeutet; hier noch einige Worte. Schlachten sind, auch für die entferntere Vergangenheit, die am häufigsten behandelten Gegenstände und an diese schliessen sich sogleich andre kriegerische Ereignisse an, wie Einnahmen, Besetzungen, Einzüge in eroberte Städte. Wir nennen hier nur die Namen Alaux, Delacroix, Jollivet, Lafaye, Larivière, Johannot, Faure, Paradis, Piedra, Pingret, Serrur, H. Scheffer, Riocreux, Devéria, Durupt, Steuben (Schlachten aus der früheren französischen Geschichte); V. Adam, Alaux, Balthasar, Biard, Charlet, Decaisne, Picot, Féron, Fleury, Gervais, Pingret, Durupt, Mauzaisse u. a. (anderweitige Kriegsereignisse). Eine andre Seite der französischen Geschichtsmalerei machen die Staatshandlungen, Traités, Zusammenkünfte, Receptionen, überhaupt Akte der Repräsentation und der Diplomatie aus. Wir unterlassen es, die Namen der zahlreichen Künstler hier anzuführen, die sich durch derartige Kunstwerke ausgezeichnet haben; nur des grossen Meisters der französischen Geschichtsmalerei Paul Delaroche möge hier Erwähnung gethan werden. Zahlreiche Darstellungen haben endlich die neueren Kriegsereignisse aus den Zeiten der Revolution, der Eroberungskriege und endlich aus der algierischen Okkupation zum Gegenstande, wie denn namentlich diese letztere auch der Kunst sehr reichliche Quellen und Zuflüsse eröffnet hat. Auch dies sind meist Schlachtgemälde und es ist ebenso natürlich, dass die Franzosen vorzugsweise Schlachten malen, die sie gewonnen, als unsre Künstler solche, in denen wir gesiegt haben. Schliesslich sei es, um die Parallele der französischen und deutschen Kunst nach Maasgabe der Gegenstände, ganz durch-

zuführen, noch mit einigen Worten erwähnt, dass auch das romantische Genre oder die Darstellungen nach bekannten Dichtungen sich einer nicht unbedeutenden Theilnahme von Seiten der französischen Künstler erfreute; die am meisten behandelten Dichter sind Byron, Shakespere, Göthe, Lamartine, Victor Hugo, Engène Sue u. a. m.

Wenn es nun schon von der französischen Kunst behauptet werden konnte, die letzte originale Form derselben bestehe in den Darstellungen aus der wirklichen Geschichte, so gilt dies vielleicht in noch viel höherem Grade von der uns äusserlich näherstehenden und innerlich verwandteren belgischen Kunst. Die belgische Kunst hat die Geschichte und die Umwälzungen der französischen seit David mit durchgemacht, wozu der Aufenthalt dieses Künstlers in Brüssel nicht wenig beigetragen hat und was sodann durch die grosse politische Annäherung beider Nationen in der neueren Zeit weiter bedingt worden ist. Die Bewegungen des Klassicismus, wie des Romanticismus klangen immer in Belgien nach. Der erste Schritt aber zu einer neuen selbständigen Entwickelung geschah — nicht ohne einen tief innerlichen Zusammenhang der Kunst mit den Bewegungen der Zeit selber — durch die Ausstellung zu Brüssel im Jahre 1830 und das Werk, welches über die neue Richtung der belgischen Kunst entscheiden sollte, war ein geschichtliches; es war Wappers' berühmtes Bild, die hingebende Aufopferung des Bürgermeisters Van der Werffts von Leiden i. J. 1546 darstellend. Der Erfolg war ein überraschender, die Menge drängte sich zu diesem Einen Bilde, denn sie fühlte, dass dies der Vorläufer einer neuen längstersehnten belgischen Kunst sei, sie fühlte, es sei damit eine neue Epoche derselben angebahnt. Und in der That war die Folge dieses Bildes eine gänzliche Umwälzung der belgischen Malerei. Wappers' Thätigkeit nicht nur entwickelte sich in diesem Sinne, er zog auch andre mit sich fort in dieselbe Bahn: Schäpkens, Kremer, Leys u. a. Von Wappers sind ausserdem zu erwähnen Karl's I. Abschied von seinen Kindern, Anna Boleyn, Karl IX. in der Bartholomäusnacht, Karl VII. und Agnes Sorel, Peter. der Grosse zu Sardam, Ludwig IX. zu Duplessys les Tours; von Schäpkens Kolumbus, Einnahme von Mästrich 1519; von Kremer ebenfalls

Begebenheiten aus der vaterländischen Geschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts, der Tod Johanns von Marnix, das Todesurtheil Egmonts; von Leys das Blutbad zu Antwerpen 1576, der Aufstand zu Antwerpen 1379, der Kampf der Weisskappen mit Philipp dem Guten u. s. f. Die einmal eingeschlagene Richtung wurde so allgemein verfolgt, dass man fast sagen kann, es habe sich nach diesen Leistungen alles gewissermaassen überstürzt, bis dann wieder eine kleine Ruhezeit eintrat. Es traten ferner andre nicht minder begabte Geister neben Wappers, namentlich Keyzer und Gallait und dieses Triumvirat war es, das nun an der Spitze der neuen Entwickelung stand. Von Nicaise de Keyzer ist vor allem die Schlacht von Kortryk (1302) zu erwähnen; Gallait bewegte sich zunächst im geschichtlichen Genre (Montaigne bei Tasso); von seinen grösseren geschichtlichen Werken nennen wir nur die Schlacht bei Kassel (1677) und die Abdankung Karl's des Fünften, die von einer unsrer jüngsten Ausstellungen her noch in Aller Andenken lebt; ihn und Wappers nennt Herr van Hasselt dramatische Maler, während er de Keyzer eine mehr lyrische und epische Kunstweise zuschreibt. Ferner nennen wir van Rooy: Karl der Fünfte und der Herzog von Alba, die letzten Augenblicke des Grafen Egmont; Ed. de Bièfve: Masaniellos Aufstand, die letzten Augenblicke Anna's von Boleyn, den Kompromiss von Gent, als würdigen Rival von Gallait's Abdankung Karl's V.; de Caisne: Elisabeth von England, Anna Boleyn; Anton Wiertz, der der griechischen Geschichte zugewandt ist; Geirnaert: Verhaftung Egmont's, Maria Theresia; Brias: Chassé bei Waterloo; Wanters: Herzog Alba, die Kapitulation von Mecheln zurückweisend, die Abfahrt des Kolumbus, der Tod Mariens von Brabant; Pez: Herzog Alba bei der Belagerung von Dornik.

Das Resultat dieser Bemerkungen, die wir der Mittheilung eines einheimischen und erfahrenen Kenners, des Herrn van Hasselt, (bei Raczynski) entlehnen, ist dies, dass die neue belgische Kunst, welche seit 1830 im Entstehen begriffen ist, sich mit Bewusstsein als eine wahrhaft historische zu erfassen sucht. Dies ist das Urtheil van Hasselt's über die modernen Kunstbestrebungen seines Vaterlandes, und wenn derselbe Kenner noch hinzufügt, dass trotz der Entschiedenheit, mit der sich

diese Richtung an und für sich kund gibt, die Formen für dieselbe allerdings noch nicht durchgängig gefunden seien, so kann dies ebenso auch von der deutschen und französischen Kunst ausgesagt werden, zwischen denen die belgische gleichsam ein Mittelglied ausmacht. Wenn sie nun aber auch die künstlerischen Formen noch nicht durchgängig gewonnen hat, so viel ist gewiss, einen Charakter hat sie gewonnen; einen bestimmten eigenthümlichen Charakter, wie wir dies als Zeichen eines wahrhaft nationalen Bedürfnisses schon von der deutschen und französischen Kunst nachgewiesen haben. Dieser Charakter spricht sich zunächst in der Wahl der Gegenstände aus, in der sich eine neue, nicht minder dem Geiste des Volkes entsprechende Eigenthümlichkeit bekundet, als dies bei der deutschen und französischen Geschichtsmalerei der Fall war. Hier, im Lande der bürgerlichen und städtischen Freiheit sind auch von den Künstlern meist solche Momente ergriffen, welche diese bürgerliche Freiheit, den Lebensnerv aller Verhältnisse, in ihrer geschichtlichen Entwickelung darstellen, und worin sie dieselbe in ihren Kämpfen und Siegen zu feiern und zu erheben vermögen.

Man verzeihe die Länge, in die ich hier allerdings verfallen bin. Desto kürzer werde ich für die noch übrig bleibenden Bemerkungen sein. Den belgischen Bestrebungen in der geschichtlichen Malerei entsprechen zum Theil die der holländischen Künstler, so wie man das, was die Engländer in dieser Kunstweise geleistet haben, insofern mit der deutschen Geschichtsmalerei vergleichen könnte, als nicht selten Ereignisse aus dem kirchlichen Leben der Nation den Stoff zu ihren geschichtlichen Kunstwerken abgeben. Von den Holländern nenne ich (nach Raczynski) Kornelius Kruscmann, Eckhout, de Braekeleer, Riquier, Regemorter; von den Engländern Eastlake, Maclise, Wilkie, Chisholm, Cattermole, Hayter, Lestie, Fisk u. a.

In Italien ist neben der Behandlung von Scenen der neuern und mittelalterlichen Geschichte, die des klassischen Roms ein nicht unbedeutendes Element der dortigen modernen Geschichtsmalerei geblieben, wie dies in einem Lande auch kaum anders sein kann, wo das Bewusstsein des Volkes mehr als irgendwo Glück und Befriedigung in den Geschichten des Alterthums finden muss. Die Erinnerungen

daran sind von jeher ein wesentlicher Bestandtheil des italienischen Volksbewusstseins gewesen — wie sollten dieselben jetzt, da so mancher sehnsüchtige Wunsch auf jene Zustände sich zurückwenden mag, aus der Kunst verbannt sein. In Rom nennen wir nur Camuccini, Coghetti, Cavalleri; in Florenz Bezzuoli, Mussini und Ademollo; in Mailand Sabatelli, P. Palaggi, Hayez, Sogni (jetzt in Bologna), Bellosio; in Venedig Gregoletti, Liparini u. a. m.

Von andern Nationen, über deren seltnere, doch nie ganz fehlende geschichtliche Leistungen in der Kunst man Raczynski vergleichen kann, erwähne ich nur einiger dänischer Künstler, deren Thätigkeit durch Malereien für das Schloss Christiansburg mit grossem Eifer sich der vaterländischen Geschichte zugewendet hat: Eckersberg, Lund, Hoyer und Adolph Müller.

Diese Bemerkungen können und sollen nicht mehr als Andeutungen sein, die weder auf systematische Anordnung noch auf Vollständigkeit den geringsten Anspruch machen. Sie durften nicht mehr sein, wenn anders dieser, wenn auch nothwendige, doch immer nur unwesentlichere Theil unserer Untersuchungen nicht zu einer Weite anwachsen sollte, die diesen nothdürftigen Nachweis zu einem besonderen Buche hätte werden lassen. Eine erschöpfende Darstellung der gegenwärtigen geschichtlichen Kunst sollte hier ebenso wenig gegeben werden, als in dem vorigen Abschnitte eine Geschichte derselben.

Es handelte sich vielmehr lediglich darum durch Belege eine in unseren Augen ungemein wichtige Richtung der Kunst, um deren inneres Wesen und um deren innere Bedeutung für die Gegenwart es uns zu thun ist, als wirklich vorhanden nachzuweisen und so dem Vorwurfe einer Anticipation entgegen zu kommen, den wir der Wichtigkeit der Sache wegen vor Allem zu vermeiden haben.

DRITTER ABSCHNITT.

Die Geschichte der modernen Kunst zeigt es, eine wie grosse Ausdehnung und Bedeutung die Richtung der Malerei auf die Geschichte gewonnen habe. Wie nun dadurch das Verhältniss geschichtlicher Kunstwerke zu denen andrer Gattungen ein durchaus andres geworden ist, ebenso ist auch der Begriff dieser modernen geschichtlichen Malerei gegen den einer früheren analogen Kunstweise ein ganz anderer geworden. Im Allgemeinen haben wir diesen Begriff schon oben bei dem Vergleich früherer und moderner Geschichtsbilder angedeutet; es ist auch hier unsre Absicht nicht, eine Theorie der geschichtlichen Malerei zu geben, eine solche wird sich mit der vollständigen Entwickelung dieser Kunstweise von selbst ergeben; was sich aber schon jetzt über die Natur und Bedeutung desselben theoretisch feststellen lässt, nach seinen verschiedenen Gesichtspunkten darzustellen, ist die Aufgabe dieses Buches selbst und kann in seiner Gesammtheit auch erst in dem allmähligen Verlaufe des letzteren hervortreten. Vorerst aber scheint es nöthig, einiger der bisherigen Auffassungen der geschichtlichen Malerei Erwähnung zu thun; man hat diese zwar nur selten als besondere, selbständige Gattung behandelt, doch lassen sich auch aus den beiläufigen Andeutungen für den Vergleich der modernen Auffassung dieser Kunst mit denen einer früheren Kunstlehre nicht uninteressante Resultate gewinnen.

Wir beginnen mit den Theoretikern des achtzehnten Jahrhunderts und haben es hier vorzugsweise mit dem Principe des Nutzens zu thun, das diese Zeit zu einer Theorie der Nützlichkeit, zu einem vollständigen Utilitätssysteme ausgebildet hat. Unter diesen Theoretikern ist Hagedorn noch der freieste; seine „Betrachtungen über die Malerei“ (1762) sind ein für seine Zeit gewiss anzuerkennendes Werk. Ihm ist nun die Geschichte für die Malerei und überhaupt für die Kunst besonders nur desshalb wichtig, weil sie einzelne in Tugend hervorstechende Persönlichkeiten darbietet, und auch das im Laster Grosse noch

angenehm dargestellt werden kann. Die letztere Bemerkung musste nach dem strengen Nützlichkeitssystem zwar schon als eine sehr gewagte und gefährliche Behauptung betrachtet werden. Sonst aber ist seine übrige Auffassung diesem ziemlich gemäss. Der Kunst werden auch bei ihm entschieden Zwecke untergelegt, die nicht aus ihrer eigenen Natur hervorgegangen, die ihr fremde sind; erstens ein historischer, zweitens ein moralisch docirender. Nach dem ersten derselben dient die Kunst als eine Aushülfe, als ein Supplement gleichsam für die Geschichte; sie ergänzt die Wissenschaft derselben durch die realere, verständlichere Natur ihrer Mittel. „Schauspiele, Marmorbilder und Gemälde erneuern beider — der Helden sowohl in Tugend, als in Laster — Angedenken auf eine sinnlichere Weise.“ Die Wissenschaft der Geschichte ist unvollständig, sie ermangelt eines Mediums, das ihre Wahrheiten unmittelbar fühlbar und anschaulich macht. So sagt Schöll einmal ganz richtig (im Museum 1835 S. 39). Kein Ersatz für diese Mittel — patriotische Denkmäler — ist die docirende Historie, die als Schulpensum neben amo und dem Satz der Dreiecke dem jungen Kopf zur Arbeit gemacht oder als Artikel des künftigen Examens mit ihren Ziffern hastig eingelernt, nicht eben leicht in die Adern des Gemüths zu dringen pflegt. Kein Ersatz sind Biographieen und Geschichtsbücher, die mitten im ungeheuren Strome unserer Literatur dem Zufall Preis gegeben sind und, wenn auch durch hohe Trefflichkeit zur Verbreitung gelangt, niemals das Persönliche, Einfache, Mächtige und Unvergessliche der Wirkung von Kunstmonumenten entbehren können.“ Solche Bedeutung zu erlangen, ist nun allerdings eines der höchsten Ziele der Kunst, man darf aber damit nicht anfangen. Die Theoretiker jener Zeit irrten nur darin, dass sie einen solchen Zweck voraussetzten und nun nach ihm das ganze Wesen der Kunst zuschnitten. Ein solcher gemeinnütziger Zweck ist aber nur als eine Frucht der Kunst anzusehen und muss uns als solche freiwillig in den Schooss fallen. Das kann sie aber nur, wenn der Baum der Kunst selbst auf eigenem Boden und mit eigener Kraft sich in aller seiner Fülle und Schönheit entfaltet hat. Man muss also zuerst den Baum nur ruhig wachsen lassen, kommen die Früchte, so ists gut, und wenn der Baum

gut ist, so werden sie von selbst kommen. Eine expresse Treibhauszucht auf Erzielung von möglichst viel Früchten, schadet dem Baum ebenso, wie den Früchten selbst. Aber, um ohne Gleichniss zu reden, man lasse der Kunst nur ohne alle äusseren Zwecke und besondere Absichten gewähren; die besonderen sittlichen, moralischen und patriotischen Folgen werden nicht ausbleiben. Der Packwagen des Nutzens, sagt Köster einmal, kommt hinter dran gefahren! Diese Folgen, die nicht in der Erreichung eines besonderen intellektuellen oder moralischen Zweckes, sondern in der innerlichen, Erhebung und Läuterung der gesammten Individualität bestehen, wie sie schon in einem vernunftgemässen Genusse stattfindet, diese Folgen hat eine reine und unbehinderte Entwickelung der Kunst immer mit sich gebracht und das gerade am meisten, oder vielmehr einzig und allein in solchen Zeiten, wo man auf keine Weise an einen realen Nutzen derselben dachte und wo einen solchen erzielen zu wollen, Unverstand und Versündigung gegen die Kunst selbst geschienen haben würde.

Doch verfolgen wir diese Nützlichkeitstheorie noch weiter. Der zweite, bei weitem wichtigere Zweck der Kunst ist der moralisch docirende. Hagedorn gibt zwar selbst zu: die sittliche Vollkommenheit der Charaktere ist eigentlich nicht der Gegenstand der Malerei, welche, wie ja auch die Dichtkunst, das moralische von dem dichterischen Guten absondert. Aber Hagedorn ist gegen Sulzer auch ein Freigeist, ein Libertin, ein Mensch ohne Moral. So ganz indess kann er Moral und Tugend auch nicht fallen lassen. „Allein," fährt er nämlich fort, „sollte es den bildenden Künsten darum an Mitteln fehlen, das Andenken des Tugendhaften zu verewigen? Den Reiz der Tugend und den Reiz der Kunst empfand der würdige Römer zugleich bei dem Anblicke der aufgestellten Bildnisse seiner verdienstvollen Voräitern." Wenn wir letzteres nun auch dahin gestellt sein lassen wollen, so liegt doch hierin der Kern aller geschichtlichen Darstellung. Grosse Tugendhelden der Vergessenheit entreissen und zugleich durch den schönen Schein und die Reize des Ideals zur Nacheiferung anzuspornen — das ist das erhabene Ziel des Kunstwerks. Die Reize der Form, der Komposition und aller künstlerischen Vor-

trefflichkeit werden aber im Grunde nur betrüglicher Weise zu dem Inhalt, dem moralischen Kern geschlagen, um ihm mehr Geltung zu verschaffen, um die Pille der Moral zu versilbern. In Gutzkow's Nero studiren die Epikuräer den Kegelschnitt an einer Pastete; ich weiss nicht wo, bringt man den Kindern das ABC an Buchstaben aus Pfefferkuchen bei; dem achtzehnten Jahrhunderte gab man die Moral in Bildern ein. Die Moral ist und bleibt die Hauptsache, sie steckt in jedem Kunstwerke; und sie darf bei einem Bilde eben so wenig, wie bei einer Gellert'schen Fabel fehlen. Das achtzehnte Jahrhundert war, dies kann hier gesagt werden, ohne die wahre Grösse dieses Zeitalters irgend wie verkennen zu wollen — eine kluge, berechnende Zeit; es sollte kein Feder- und kein Pinselstrich umsonst gethan werden, durch jeden Griff in die Schätze der Kunst und Poesie sollte auch immer ein moralischer Fang, eine hübsche Nutzanwendung mit zu Tage gefördert werden; Pegasus musste tüchtig pflügen und wurde zumeist als Ackergaul geschätzt. Die Nützlichkeit ging über Alles und lag Allem zu Grunde. In Betreff der Kunst hat diese Theorie ihren Gipfelpunkt vielleicht im Prange erreicht, der in dem Programme zu seiner Kunstausstellung, Halle 1782, mit grossem Ernst und Eifer den Nutzen der Zeichenkunst in Absicht der Gelehrsamkeit, des Mannes von Stande u. s. w., nachweiset. Dem Rechtsgelehrten wird die Kunst empfohlen wegen ihres guten Nutzens in Rechtssachen über Bau und Kunstwerke, Grenzstreitigkeiten u. s. f.; dem Theologen, weil er, ohne gleich eine Anstellung zu bekommen, doch erst Hofmeister werden müsse. In Absicht der Frauenzimmer aber heisst es: ihr Geschmack wird dadurch verfeinert und sie werden dadurch in den Stand gesetzt, sich selbst neue Muster und Dessins zu erdenken! Uebrigens ist Prange darüber kein Vorwurf zu machen, der Zeit war nicht anders beizukommen. — Nicht anders als mit der Kunst, war es mit der Poesie. Man liest die Werke ihrer Dichter, und wenn man sich den freien Eingebungen des Genius hingeben zu dürfen glaubt, weit gefehlt! — auch hier lauert die Schlange unter den Blumen; die Moral, und zwar eine ganz bestimmte, beschränkte und handgreiflich gewordene Bürgermoral liegt auch hier zu Grunde; ja sie ist der eigentliche Kern der Sache, und

alles Schöne, die vollendete Form, die Tiefe und Trefflichkeit der Bilder, die belebenden Gedanken selbst sind nur die Hülle jener bestimmten moralischen Zwecke; auf jeder Zeile kommt der Zweck zum Vorschein, und, wie es in Göthe's Tasso heisst man merket Absicht und man wird verstimmt. Uechtritz in dem Aufsatz über Schiller und Göthe bemerkt über diese Zeit ganz richtig: Die deutschbürgerliche Aufklärung meint es mit ihrer Moralitätswissenschaft mehr als ehrlich, droht aber eben dadurch die arme Poesie zur prosaischen Hausmagd der Moral zu erniedrigen und um alle Freiheit und Selbständigkeit zu bringen. Dasselbe war bei der bildenden Kunst und namentlich bei der Malerei in der That eingetreten. Kant ist vielleicht der Erste, der sich mit Erfolg diesem Unwesen moralischer Nützlichkeit in der Kunst und der ganzen darauf basirten Theorie mit Erfolg widersetzt hat. Seine Erklärung des Schönen, dass es ohne alles Interesse, ohne allen äussern Zweck sein müsse, muss wie eine Bombe unter jene Utilitarier gefallen sein und den Gang ihrer Ideen um ein Beträchtliches gestört haben. Es kann dem Geschmacksurtheil kein Zweck zum Grunde liegen, sagte er, der Begriff des Guten kann das Geschmacksurtheil nicht bestimmen. Ja er ging so weit, selbst Reiz und Rührung, die Hauptelemente der damaligen Kunsttheorieen, grausam aus dem Bereich des Schönen zu verbannen. Dass das Wohlgefallen durch ästethische Ideen, sagt er in der Kritik der Urtheilskraft S. 253, nicht von der Erreichung bestimmter Zwecke (als mechanisch absichtliche Kunst) abhängen müsse, folglich selbst im Rationalismus des Princips Idealität der Zwecke, nicht Realität derselben zum Grunde liege: leuchtet auch schon dadurch ein, dass schöne Kunst als solche nicht als ein Produkt des Verstandes und der Wissenschaft, sondern des Genies betrachtet werden muss, und also durch aesthetische Ideen, welche von Vernunftideen bestimmter Zwecke wesentlich unterschieden sind, ihre Regel bekomme. Damit war das ganze System der damaligen Kunstlehre auf den Kopf gestellt, und nicht minder die gesammte damals übliche Praxis im Principe verworfen; denn seine Erklärung (ebd. S. 189), dass es nun auch keine äussere Regel für das Kunstschöne geben könne, lief den Ueberzeugungen

und Lehren der Akademiker, Raphael Mengs steht hier an der Spitze, schnurstraks entgegen, indem deren ganze Absicht vielmehr gerade darauf gerichtet war, diese Regel für das Kunstschöne so bestimmt, als möglich hinzustellen. *

Mit Kant beginnt die neue Kunstlehre, wie mit seinem Zeitgenossen Carstens die neuere Kunst; jener leistete auf dem Gebiete der Theorie, was dieser in der Praxis; die Kritik der Urtheilskraft und die ersten Werke Carstens fallen in dieselbe Zeit; hier findet ein tiefer inniger Zusammenhang statt, den man bisher noch nie ins Auge gefasst hat, und der um so auffallender und innerlich bedeutender ist, als Carstens und Kant wahrscheinlich wenig von einander gewusst haben, wenigstens nie in nähere persönliche Berührung gekommen sind.

Man muss nun aber keineswegs glauben, dass mit Kant's Behauptung, die Kunst dürfe keine äusserlichen Zwecke verfolgen, überhaupt Zwecklosigkeit gepredigt sei. Kant selbst erklärt das Schöne für ein Symbol des sittlich Guten; Tendenzen sollen dadurch weder aus der Kunst, noch aus der Poesie verbannt werden; man kann sie nicht mehr entbehren; aber beide, einmal die Tendenz und andrerseits Form und Darstellung sollen nicht mehr als zwei wildfremde Sachen aneinander geschmiedet werden. Sie müssen einem und demselben Boden, einer Weltanschauung angehören. Die Kunst stellt nicht dar, weil etwas gut, moralisch, tugendhaft ist, sondern weil es darstellbar, für die schöne Darstellung geeignet und mit der

* Es ist bekannt, wie strenge diese Regel gehandhabt worden ist, und ohne hier an Mengs' eigene praktische und theoretische Thätigkeit zu erinnern, will ich hier ein Beispiel anführen, wie weit man in diesen ertödtenden Vorschriften gegangen ist. Prange in seiner Akademie der Malerkunst stellt alle Farben der Malerei auf zwei Tafeln mit 100 und resp. 113 Nummern zusammen, auf diese beziehen sich die folgenden Vorschriften, von denen ich nicht unterlassen kann, einige herauszugreifen und wörtlich hieher zu setzen. Gelbe Wurzeln oder Mohrrüben. Die Mohrrüben legt man mit Tab. I, n. 74 an, oder wenn man sie höher von Farbe haben will, so wird ein wenig Zinnober darunter gemischt. Die Vertiefung geschieht mit Tab. I, n. 69 und die Erhöhung mit Tab. I, n. 98. S. 103. Die Farbe der Bäume in der Entfernung besteht aus vielem Bleiweiss mit Blau und sehr wenig Gelb vermischt,

künstlerischen Schönheit verwachsen ist. Was den Künstler in seinem innersten Wesen und in den tiefsten Tiefen seines Gemüthes bewegt, was all' sein Dichten und Trachten in Anspruch nehmen und — sei es auch nur im Augenblicke des Schaffens selber — sein Pathos ausmachen kann, das, und nur das kann der Vorwurf eines wahren Kunstwerkes sein, nicht was Verstand und Ueberzeugung augenblicklich berühren, was verständige und kühle Ueberlegung als trefflich und moralisch gut erkennen lässt. Jenes will die neuere Kunst; in Gegenständen der zweiten Art bewegt sich die geschichtliche Malerei des achtzehnten Jahrhunderts, und noch mehr empfiehlt sie die Kunsttheorie jener Zeit. „Alexander Severus, der dem Volke Getraide austheilen lässt — Trajan, der allen Völkern Gehör gibt," wie sie Coypel gemalt und Hagedorn gepriesen hat, sind solche allerdings sehr edle und moralisch völlig gerechtfertigte Gegenstände der Kunst; aber es fehlt ihnen die Tiefe, die grossartige Bedeutung, welche die That des Individuums zu einer That der Weltgeschichte machen, zu einem grossen Moment geschichtlicher oder menschlicher Entwickelung. Nur solche aber sind es, die des Künstlers Gemüth ganz und vollständig auszufüllen vermögen. Weder Alexander Sever hat durch seine Spenden, noch Trajan durch seine humane Audienzen der damaligen Welt einen neuen Lebenshauch oder auch nur eine andere Wendung zu geben vermocht, und ich weiss nicht, ob jene Handlungen dazu geeignet sein möchten, die Einbildungskraft eines Künstlers zu begeistern und sein Gemüth

---

Tab. II, n. 39. 40 etc. Die Farbe der Berge in der Entfernung richtet sich hauptsächlich nach der Farbe des Horizonts. Insgemein werden sie mit Blau und vielem Weiss gemalt, Tab. I, n. 5. 10 etc., und mit dunklem Blau und Violet, Tab. I, n. 19. 20 etc. schattirt. — Schwein. Dieses legt man mit Tab. II, n. 14 an, vertieft mit Schwarz und erhöht mit Tab. II, n. 21. Die Borsten müssen hier und da an einigen Theilen mit starkem Umbra, Tab. II, n. 1 und bisweilen mit Schwarz angedeutet werden. Der Rüssel wird mit Indigo, Schwarz und Weiss oder Tab. II, n. 35. 76 angelegt und mit Schwarz vertieft. Das Inwendige wird mit Tab. I, n. 97 gemalt und mit n. 93 vertieft. — Unübertrefflich aber und allgemein zu empfehlen ist der Abschnitt von der menschlichen Fleischfarbe S. 111 ff.

auf eine tiefe und nachhaltige Weise zu ergreifen. Aber darauf kommt es auch nach dieser Ansicht gar nicht an; der bestimmte Zweck des Kunstwerks liegt ausser ihm und es hört damit auf, eine allgemeine Bedeutung zu haben. Wir haben dann Bilder, die für Fürsten, andre, die für Unterthanen bestimmt sind, jene um Fürsten-, diese um Unterthanentugenden zu befördern; eine Sache, die übrigens in manchen Fällen ganz gut sein könnte, wenn nur diese Art zu leiten und zu lehren in unserem gebildeten und über allen unmittelbaren Wirkungen erhabenen Zeitalter noch wirksam wäre. Den schönen Künsten, sagt Sulzer in demselben Sinne, stehet es zu, dem Menschen alles dasjenige, was ihm nützlich ist, angenehm zu machen und über alle seine Pflichten Reizungen auszustreuen. (Pensées sur l'origine et les différents emplois des sciences et des beaux arts) und Hagedorn fügt hinzu: „dieses ist die erhabenste Verbindung des Vergnügens und des Nutzens. Eine solche Anwendung der Künste ist der Würde unserer eigenen Bestimmung und höheren Verhältnissen am gemässesten. Ich glaube solche wenigstens in Gemälden zu finden, die uns Vorschriften der Sitten durch redende Vorbilder erklären."

Was übrigens das Verhältniss der geschichtlichen Malerei zu den übrigen Gattungen betrifft, so wird die heilige Geschichte davon nicht getrennt. Diese ist vielmehr die höhere, die eigentliche Historie: „Einen höheren Grad des sittlichen Werthes haben die Gegenstände der Malerei, welche in dem gemessenen Verstande aus dem Heiligthum der Wahrheit genommen werden"; aber auch dies nur aus dem Grunde, weil die Moral hier die reichste Ausbeute findet und somit der grösste Nutzen von der Kunst zu erwarten ist: „Die heilige Geschichte ist voller Denkmale eines unwiderstehlichen Heldenmuthes und der gereinigten Tugend." Von der eigentlichen geschichtlichen Malerei heisst es dann einmal (S. 241): „So oft das Andenken einer Begebenheit durch Züge der Kunst erhalten werden soll, leidet die Begebenheit entweder eine dichterische Einkleidung oder die Kunst soll uns den Vorgang der Handlung in blossen Bildnissen überliefern." Ein Höheres kennt man nicht. Das Höhere ist aber gerade, was zwischen beiden oder vielmehr

über beiden steht. Die Handlung als solche im Geiste und unter den gegebenen Bedingungen der Geschichte gleichsam zum zweitenmale vorgehen zu lassen. Dazu gehört einmal Treue, die Kenntniss jener Bedingungen in ihrer innerlichen, tieferen Bedeutung, denn als blosse einzelne Fakten; dann vollständige Freiheit der Auffassung. Hat der Künstler jene Bedingungen in ihrem Wesen erfasst und in ihrer inneren eigentlichen Bedeutung sich angeeignet, dann erst kann und mag er frei und unbehindert damit schalten — schaffen.

Bei Sulzer wird diese Nützlichkeitstheorie noch weiter getrieben; er hat schon eine besondere Gattung gebildet: „Die Moral oder das sittliche Gemälde“ (Theorie der schönen Künste, Lpz. 1786 II, 491); jedoch hätte es dieser Gattung gar nicht einmal bedurft, sie enthält eben nichts Anderes, als was er von dem Kunstwerke überhaupt fordert. Der Inhalt eines Gemäldes, sagt er einmal a. a. O. II, 275, muss einen Gegenstand vorstellen, der seiner Natur nach interessant ist, der lebhafte Vorstellungen in uns erweckt; diese Vorstellungen aber müssen auf etwas Gutes abzielen, so dass der, der diesen Gegenstand mit Aufmerksamkeit betrachtet, etwas dabei gewinnt.“ Dass aber, wie wir oben bemerkten, die Kunst selbst dabei ganz Nebensache, nur ein beiläufiges Mittel sei, um den moralischen Zweck zu erreichen, ergibt sich aus Sulzer's Vorschrift unter dem Artikel Wahl, Bd. IV, 609: „Man muss für alle Künste zur Hauptmaxime der Wahl machen, was Vitruvius von Gemälden sagt, sie seien nichts werth, wenn sie nur durch Kunst gefallen.“ Für die Gegenstände wäre dies ganz richtig, eine Sache, die durch nichts Anderes gefallen kann, als durch Kunst, ist nichts werth. Für das Kunstwerk aber gilt gerade das Gegentheil des Gesagten; es ist als Kunstwerk nichts werth, wenn es durch etwas Anderes, als durch die Kunst gefällt. Gut ist es nur, wenn es nur durch die Kunst gefällt. Die Trefflichkeit des Gegenstandes kann nie die Mängel der Darstellung gut machen, der Gegenstand sogar kann ein sehr ausgezeichneter und moralischer, und das Bild doch ein ganz schlechtes sein. Aber wie gesagt, die Kunst ist in dieser Auffassung der Kunst Nebensache; ihre eigentliche Bedeutung liegt auf einem ganz andern und frem-

den Gebiete, welches aber gegen die Kunst das Höhere ist. So wird denn auch von einem „höheren Gebrauche“ der Malerei im Gegensatz zu dem „gewöhnlichen Kunstgenusse“ gesprochen, und zwar besteht dieser höhere Gebrauch 1. in Unterstützung der Andacht in Tempeln, 2. in Erweckung patriotischer Gesinnung in öffentlichen Gebäuden, und 3. in Nahrung für die Privattugend in den Zimmern. Hätte man damals schon Kleinkinderbewahranstalten und Suppenanstalten gekannt, ich zweifle nicht, dass man auch für diese Institute und Lokale eine besondere Art der Kunst erfunden hätte, zur Beförderung des Wohlthätigkeitssinnes, des Mitleidens u. s. w. Wirklich zu bewundern ist es aber, dass man für die Privattugend gar keine Unterabtheilungen mehr gemacht und z. B. eine Art Kunst für die Nahrung der privaten Geheimeraths-, eine andere für Dienstboten-Tugend erfunden hat u. s. w. Diese Stelle über den höheren Gebrauch der Kunst steht Bd. II, S. 490. Nicht weit davon heisst es dann von der eigentlichen Geschichtsmalerei: „Die eigentliche Historie stellt eine wirkliche Handlung oder Begebenheit in einem merkwürdigen Augenblicke vor und sucht die sich dabei äussernden Fassungen der interessirten Personen sichtbar zu machen“; eine Auffassung, die so ziemlich der Charakter- und Affektenmalerei gleichkommt, welche Maffei und nach ihm spätere italienische Aesthetiker als die Aufgabe der modernen Kunst bezeichnen. Uebrigens verdient es indess noch besonders hervorgehoben zu werden, dass Sulzer es ausdrücklich einschärft: der Künstler dürfe nie vergessen, dass er nicht Geschichte dociren soll. — Docirt wird nur die Moral.

Göthe und die Weimarschen Kunstfreunde haben auch von der geschichtlichen Malerei gehandelt. Bei ihnen jedoch ist die Stellung derselben zu den übrigen Gattungen der Malerei nicht recht klar, wie überhaupt die hierauf bezüglichen Eintheilungen ziemlich unsicher und willkürlich sind. In den Propyläen S. 22 wird von den vortheilhaften Gegenständen der Kunst gehandelt. Das Werk liegt gleichsam schon im Keime darin und wachse unter der pflegenden Hand des Künstlers schnell hervor. Hieher gehören zunächst die Darstellungen rein menschlicher Handlungen, Madonnenbilder, heilige Familien, der

Brand des Borgo und die Anlandung der Saracenen Raphael's im Vatikan. „Höher hinauf — fahren sie fort — setzen wir die historischen Darstellungen," darauf folgt das Charakterbild, auf welchem jede einzelne Figur auch für sich interessiren soll. Man sieht, es fehlt dieser ganzen Eintheilung an einem festen Principe. In Betreff der historischen Gegenstände werden die aus der wirklichen Geschichte nicht von denen des Mythus getrennt, weil das Ganze dadurch zu sehr vereinzelt und zerstückelt werden könnte, wobei die Verfasser freilich nicht gesehen haben, dass sie durch die nähere Bestimmung des Charakters für das geschichtliche Bild (rührend und erschütternd) und umgekehrt für die aus der heiligen Geschichte oder dem Mythus (sanft und gefällig) eine viel grössere und viel weniger gerechtfertigte Vereinzelung einführen.

„Historische Darstellungen, heisst es sodann, wenn sie auf der Basis des rein Menschlichen der Handlung ruhen und sich selbst aussprechen, also die Bedingungen eines Kunstwerkes als Gegenstand erfüllen, haben darum ein grösseres Interesse, weil überdem, dass sie das Gemüth ansprechen, der Verstand noch einen besonderen Bezug an ihnen ausfindig macht." Diese beiden Momente sollen nun aber nicht auseinander fallen, so dass etwa neben dem Gemüth der Verstand noch eine besondere, eine Extra-Befriedigung im Kunstwerke fände; im Gegentheil sollen beide Richtungen auf das Innigste verschmolzen sein, und sie sind es auch im wahren Kunstwerke; die Wirkung des letzteren ist eine schlechthin einfache, eine solche Trennung würde also eher einen Tadel, als ein Lob geschichtlicher Kunstwerke enthalten. Hält es denn so schwer, einzusehen, dass immer nur der ganze, volle und ungetheilte Mensch es ist, auf den das Kunstwerk wirkt? Es ist zu bewundern, dass Göthe, der doch immer und überall so viel auf Einheit und Ganzheit sah, gegen diese Trennung keinen Einspruch erhoben hat. Wie unpassend übrigens die Vereinigung so verschiedener Gebiete, wie Mythus, heilige und wirkliche Geschichte unter der einen geschichtlichen Malerei sei, ergibt sich aus folgender Erklärung. „Sie — die geschichtlichen Kunstwerke — versetzen uns in andere Zeiten, und machen uns mit merkwürdigen Menschen und Thaten bekannt, es treten Weise

und Helden, ja zuweilen selbst Göttern darinnen auf.“ Darnach werden denn Laokoon, Niobe, der Kindermord und die Schlacht Konstantins in eine Kategorie zusammengeworfen, und merkwürdig genug ist in keinem dieser Gegenstände ein eigentlich geschichtlicher in dem modernen Sinne dargeboten, wie wir dies von der Schlacht des Konstantin schon oben bemerkt haben. Wie oberflächlich endlich im Ganzen die geschichtliche Kunst aufgefasst sei, lässt sich am deutlichsten aus der wirklich ganz absonderlichen Bemerkung erkennen, es gereiche bei wirklich geschehenen, oder als geschehen gedachten, Gegenständen dem Künstler zum Vortheil: „dass die wilden Leidenschaften, die Grausamkeit, Elend und Noth, welche er bildet, durch die Autorität der Geschichte von ihm selbst abgelehnt werden;“ denn es liesse sich alsdann dagegen nichts sagen, er habe seinen Gewährsmann, „und gegen eine Thatsache lässt sich nichts weiter einwenden!“ — Ueber der Geschichte steht endlich die Allegorie, unserer Ansicht nach das trockenste und langweiligste Gebiet, zu dem die Kunst sich verirren kann. „In symbolischen Figuren der Gottheit, heisst es S. 49, oder ihrer Eigenschaften bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten Gegenstände, gebietet selbst Ideen und Begriffen uns sinnlich zu erscheinen u. s. w. u. s. w. — als ob es in der Geschichte keine Ideen und Begriffe gäbe! Wahrlich, Herr von Rumohr hat Recht, diese Schule konnte keine lebendige Kunst bilden, keine Künstler erziehen! Dass bei einer solchen Auffassung auch die Stellung der geschichtlichen Malerei nur eine ganz untergeordnete, beiläufige sein und der inneren Würde und Berechtigung derselben auf keine Weise entsprechen könne, bedarf wohl keiner Bemerkung. Aehnliche Auffassungen aus derselben Zeit, wie die von Pölitz u. a. können füglich übergangen werden.

Durch Schelling kam die Kunst wieder zu einer tieferen Auffassung, zu einer gerechteren Würdigung und Anerkennung. Die Philosophie wies ihr eine viel höhere Stellung unter den Gebieten des menschlichen Geistes an, als sie bisher in der Theorie eingenommen. Schelling hat, so viel ich weiss, zwar nie von der geschichtlichen Malerei insbesondere gehandelt, jedoch trug seine allgemeine Auffassung der Kunst, namentlich

in der Rede über das Verhältniss der bildenden Kunst zur Natur (München 1808) wesentlich dazu bei, auch der geschichtlichen Malerei eine höhere Bedeutung, als ihr bis dahin zugeschrieben, zu sichern. Zu solchen für die geschichtliche Malerei und deren tiefere Auffassung besonders günstigen Aeusserungen rechne ich die ausdrückliche Behauptung, dass in dem wahren Kunstwerke der Begriff im Gegensatz zur blossen Naturnachahmung das eigentlich Lebendige und Wirkende sei, und die bestimmte Aufforderung, das ganze volle Sein, die gesammte Natur nur im Menschen zu sehen. Vor allem leisten einer wahren geschichtlichen Kunst die Bemerkungen Vorschub, dass der zwar auch in seiner Ruhe und im Gleichgewicht darstellbare Charakter, erst in seiner lebendigen Thätigkeit zum Ausdruck durch die Form recht geeignet werde — denn die That ist gerade dasjenige Element der Geschichte, zu dessen Darstellung die Malerei sich vorzugsweise wendet. Ferner ist durch Schelling's Opposition gegen die Vorschrift der Theorie „die Leidenschaft in dem wirklichen Ausbruch so viel möglich zu mässigen, damit die Schönheit der Form nicht verletzt werde," ein gewaltiger Schritt zu einer wahrhaft freien und energischen Kunst gethan, und wir wären wahrlich um ein Bedeutendes weiter in dieser vorgeschritten, wenn nicht eine ganze Klasse unserer Künstlerzeitgenossen den durch Schelling ausgesprochenen Grundsätzen durchaus abhold wäre. Man höre nur Schelling's vortreffliche Entgegnung gegen jene Vorschrift der Theorie; „Wir glauben aber, sagt er a. a. O. S. 34 diese Vorschrift vielmehr umkehren und so ausdrücken zu müssen, dass die Leidenschaft eben durch die Schönheit selbst gemässigt werden solle. Denn es ist sehr zu befürchten, dass auch jene verlangte Mässigung verneinend verstanden werde, da die wahre Forderung vielmehr ist, der Leidenschaft eine positive Kraft entgegen zu sezten. Denn wie die Tugend nicht in der Abwesenheit der Leidenschaften, sondern in der Herrschaft des Geistes über sie besteht: so wird Schönheit nicht bewährt durch Entfernung derselben, sondern durch Gewalt der Schönheit über sie. Die Kräfte der Leidenschaften müssen sich also wirklich zeigen, es muss sichtbar sein, dass sie sich gänzlich empören können,

aber durch die Gewalt des Charakters wieder gehalten werden, und an den Formen festbegründeter Schönheit wie Wellen eines Stromes sich brechen, der seine Ufer eben anfüllt, aber nicht überschwemmen kann.“ Sonst gleicht die Mässigung den „seichten Moralisten,“ die, um mit dem Menschen fertig zu werden, lieber die Natur in ihm verstümmeln. Nie ist die Besorgniss einer künftigen Verirrung aus innerlich tieferer Ueberzeugung der Wissenschaft hervorgegangen, nie hat sich eine Prophezeihung buchstäblicher erfüllt, als die in diesen Worten Schelling's enthaltene. Denn wir haben dies ganze Verhältniss, so wie Schelling es hier lediglich vom Standpunkte der Wissenschaft aus bezeichnet, sich in der Wirklichkeit der modernen Kunstgeschichte gestalten sehen, und die Philosophie selbst schien in Hegel's Person dazu berufen, die Ahnungen Schelling's zu bestätigen. Wir erinnern hier nur an Hegel's bekanntes Urtheil über einige Bilder der Düsseldorfer Schule, womit dann auch Vischer's Bemerkungen über den Charakter der Bilder Overbeck's und seiner Schule zu vergleichen sind. Wesshalb aber wir gerade diese obige Stelle Schelling's hier hervorhoben, wird gewiss einem Jeden einleuchten, der da weiss, wie enge die Manifestation der Leidenschaft und lebhafter Gemüthsbewegungen mit allen grossen Momenten und Thaten der Geschichte verbunden ist und so mit der geschichtlichen Kunst selber zusammenhängt. Denn auch hier thut eine energische und unverstümmelte Darstellung der Leidenschaften, wie aller gewaltigen Bewegungen der menschlichen Seele Noth, wenn das volle, urkräftige, nicht abgezogene und stylistisch raffinirte Leben der Weltgeschichte und ihrer Helden in aller seiner bewältigenden und nur durch die Schönheit beherrschten Unmittelbarkeit sich vor unsern Augen entfalten soll. Schelling hat hiemit auch ohne dieselbe zu nennen eine der wesentlichsten Bedingungen der geschichtlichen Kunst ausgesprochen, so wie wir es als eine Voraussage auf diese deuten möchten, wenn er ebds. S. 62 ausruft: „Verschiedenen Zeitaltern wird eine verschiedene Begeisterung zu Theil. Dürfen wir keine für diese Zeit erwarten, da die neue sich bildende Welt, wie sie theils schon äusserlich, theils innerlich und im Gemüth vorhanden ist, mit allen Maassstäben bisheriger Mei-

nung nicht mehr gemessen werden kann, alles vielmehr laut grössere fordert und eine gänzliche Erneuung verkündet? Sollte nicht jener Sinn, dem sich Natur und Geschichte lebendiger wieder aufgeschlossen, auch der Kunst ihre grossen Gegenstände zurückgeben?" Er hat es gethan, und wenn diese Worte eine Prophezeihung enthalten, so will ich Zeugniss von ihrer Erfüllung geben!

Solger, zu dem wir mit Uebergehung der Zwischenzeit uns nun wenden, bezeichnet die christlich religiösen Gegenstände als die Hauptobjekte der Malerei, als den innern Mittelpunkt dieser ganzen Kunst (Vorles. über Aesthetik S. 330). Es folgt daraus, dass das Historische, das nach ihm allerdings „mit in die Kunst gehört," hier doch nur eine sehr untergeordnete Stellung einnehmen kann. Solger's ganze Betrachtung geht von der Allegorie aus — die Malerei ist allegorisch, insofern sie die Beziehung des Begriffs auf das Besondere darstellt —; die christlich religiösen Gegenstände stehen deshalb in der Malerei allen andern vor, weil in ihnen sich die Allegorie am meisten vollendet, ja die volle Allegorie enthalten ist. Der geschichtlichen Malerei dagegen wird der Vorwurf gemacht, sie habe etwas Trockenes und Geistloses; dieser Vorwurf indess beruht nur auf der Beurtheilung einer besonderen Schule; Solger meint die neuere französische idealisirende Malerei, deren Fehler das Streben nach historischen, z. B. antiken Gegenständen, und der deshalb eben jener Vorwurf des Trocknen, Geistlosen, Plastischen zu machen sei. Hier ist nirgend wissenschaftliche Begründung, die geschichtliche Malerei als solche wird dadurch gar nicht berührt, auch die antikisirende Richtung der französischen Malerei, wenn der Vorwurf auch gerecht sein mochte, nicht aus dem richtigen Gesichtspunkt gewürdigt. Dies Urtheil nun aber auf die gesammte geschichtliche Malerei zu übertragen, hätte Solger seine eigene Ansicht von der Allegorie verhindern sollen. Sind nämlich diejenigen Gegenstände am günstigsten für die Malerei, in denen die Allegorie, die Beziehung des Begriffs auf das Besondere am vollständigsten enthalten ist: so liegt es doch sehr nahe, dass gerade in den geschichtlichen Gegenständen eine solche Beziehung der Begriffe auf die Besonderheiten, der grossen weltgeschichtlichen

Ideen auf die besonderen historischen Persönlichkeiten, mehr als in allen andern zu Tage tritt, wie z. B. in den religiösen Kunstwerken die Besonderheiten ganz wegfallen. Die weitere Bestimmung, dass geschichtliche Gemälde niemals das Portrait einer einzelnen Begebenheit darbieten dürfe, dass vielmehr die Darstellung überwiegend von einem nationalen, religiösen oder sonst allgemeinem Gesichtspunkt ausgehen müsse, ist ganz richtig, jedoch schon in dem Begriff der geschichtlichen Malerei, wie wir ihn bisher kennen gelernt haben, nothwendig enthalten. „In diesem Sinne nun, fährt Solger fort, ist die historische Malerei die allgemeine Seite der Allegorie, in deren Mitte die religiöse liegt, und jene kann nur blühen, wenn diese blüht und sie sich auf dieselbe bezieht."

Bei Hegel, der doch das Princip der Malerei überhaupt auf eine so tiefe Weise erfasst hat, kommt die geschichtliche Malerei gar nicht zu ihrer eigenthümlichen Geltung, vielmehr nimmt sie eine ganz untergeordnete Stellung ein. Hegel's besondre Bestimmung des Wesens geschichtlicher Kunstwerke geht nicht über einige äusserliche praktische Rücksichten, wie Bestimmung des Bildes, Lokal u. s. w. hinaus. „So werden z. B. in einem königlichen Schlosse, Rathhaussaale, Parlamentshause Scenen grosser Begebenheiten, wichtiger Momente aus der Geschichte dieses Staates, dieser Stadt, dieses Hauses ihre Stelle haben, und an dem Ort, für welchen das Gemälde bestimmt ist, durchweg bekannt sein. Man wird z. B. für ein hiesiges königliches Schloss nicht leicht einen Gegenstand aus der englischen oder chinesischen Geschichte oder aus dem Leben des Königs Mithridates auswählen." Aesthetik III, S. 88. Solche praktische Rücksichten sind nun zwar ganz gut, und es lässt sich dagegen gar nichts einwenden; das Wesen der geschichtlichen Malerei selbst aber wird dadurch nicht einmal berührt, geschweige denn erschöpft.

Zwar lässt Hegel in dem Fortschritte und der Entwickelung der Kunst zu den ursprünglichen einfachen religiösen Situationen immer mehr das Weltliche hinzutreten. „Die Natur, das Alltägliche des gewöhnlichen Lebens oder *das historisch Wichtige* nationaler Begebenheiten der Vergangenheit und Gegenwart," indess ist auch in dieser Entwickelung die Bedeu-

tung der geschichtlichen Malerei, als solcher, keine wesentlich andere gegen das Genre und selbst gegen die Landschaft, da nur das „Weltliche“ als gemeinsames Element in allen dreien hervorgehoben wird. Was in der Folge die nicht zu verkennende Herabsetzung der modernen geschichtlichen Kunst im Gegensatz zu der vollen und energischen Realität der holländischen Meister betrifft, so basirt dieselbe nicht auf wissenschaftlichem Urtheil über die ganze Gattung, als solche, sondern auf dem Missbehagen an einzelnen unvollendeten Schöpfungen dieser Art und gehört also auch nicht der gegenwärtigen Betrachtung an.

Im Allgemeinen darf man behaupten, dass, wie die geschichtliche Malerei sich in der neuesten Zeit selbst mehr und mehr geltend gemacht, so auch die Kunsttheorie, wenn sie überhaupt Rücksicht auf jene nimmt, sie auch wissenschaftlich, wenn auch nicht zu begründen, so doch wenigstens zu rechtfertigen gesucht hat. Denn weiter, als bis zu einer allenfallsigen Duldung ist man bei aller Anerkennung doch noch nicht gekommen. Selbständige Behandlung hat diese Gattung übrigens bisher auffallend selten erhalten. Was wir jetzt noch in kurzer Uebersicht anzuführen haben, besteht meist in beiläufigen Bemerkungen, in den Systemen der Aesthetik, oder in ganz fragmentarischen Notizen, woran die heutige Kunstliteratur überhaupt eher Ueberfluss, als Mangel leidet. Eine sehr umsichtige und fast durchweg lobenswerthe Behandlung widmet der geschichtlichen Malerei P. de Montabert in seinem Traité complet de la Peinture (Paris 1829.). Der Verlauf dieser Untersuchungen wird uns noch öfter auf dies treffliche Werk zurückführen; hier nur einige allgemeine Bemerkungen über die Wahl geschichtlicher Gegenstände: Tome IV, S. 535 warnt er den Künstler vor der Sucht, neue und noch nicht dagewesene Gegenstände darzustellen; man möchte seine „Sujets“ nicht aus unbekannten, obskuren Werken entlehnen, noch auf den Bildern Personen aufführen, die nicht schon von Allen, denen das Bild zu Gesichte kommt, gekannt seien. Der Künstler könne nichts anders, als die Personen wieder erkennen lassen. Der Beschauer sehe nur mit einer gewissen Gleichgültigkeit solche Gemälde an, deren Sujets ihm unbekannt sind. Der

Künstler habe ja nicht die Aufgabe des Historikers, neue Fakta zu sammeln, sondern bekanntc Fakta auf neue Weise darzustellen und er dürfe sich durch die Absicht, neu in dem Gegenstande zu sein, nicht von der Idee abwendig machen lassen, wahrhaft neu zu sein, indem er die ewige Jugend der Natur und derjenigen Gegenstände darstellt, welche allen Jahrhunderten angehören und ewig neu bleiben. Was eine alte Geschichte neu mache, sei die neue Art, wie man sie darstellt. Ein neuer Gegenstand, der nicht gut behandelt ist, sei gar nichts neues; denn nichts sei gewöhnlicher, als ein schlechtes Bild. Aber ein gutes Bild sei, wenn es auch eine alte Geschichte darstellt, immer neu durch die neuen Kombinationen, die der Künstler anbringt.

Von dem Wesen und der Absicht geschichtlicher Kunstwerke heisst es sodann S. 633: Handelt es sich um die Schönheit der Kunst und deren allgemeine Wirkung auf die Menschen im Allgemeinen, oder handelt es sich darum, einzelne historische Wahrheiten mit Hülfe der skrupulösen Genauigkeit von Bildern zu bestätigen? Ich, antwortet Montabert, glaube, dass es darauf ankommt, die Menschen moralisch zu bewegen und ihnen dadurch von einigem Nutzen zu sein. Darum habe denn auch der Künstler nur solche Gegenstände zu wählen, die dazu geeignet sind, die Seelen seiner Mitbürger zu erheben, ihnen zu gefallen und sie selbst zu jener Schönheit, zu jener Harmonie auszubilden, welche die Frucht der freien Künste ist.

Unstreitig eine der tiefsten Auffassungen der geschichtlichen Malerei findet sich bei Weisse, System der Aesthetik 1830, Bd. II, S. 189: „Die Malerei hat die Totalität der sichtbaren Welt zu ihrer Voraussetzung und ihre Aufgabe ist nicht sowohl diese Welt selbst oder ihre einzelnen Gestalten, so wie sie von ihr vorausgesetzt werden, als schöne, die es schon sind, gelten zu lassen (?) und zu überliefern, als vielmehr sie durch dieses ihr Voraussetzen und ausdrückliches Zusammenstellen erst zur Schönheit zu erheben.“ Dies nur zum allgemeinen Verständniss des Folgenden. In Bezug auf die geschichtliche Malerei heisst es dann weiter S. 205: „Das Ewige der malerischen Kunstwerke ist die göttliche Seele, d. h. das

Band zwischen den Erscheinungen und den höchsten Regionen der allumfassenden oder geschichtlichen Geistesthätigkeit. Die historische Malerei ist die, welche in der Zusammenstellung und Steigerung des physiognomischen Ausdrucks der menschlichen Gestalten unmittelbar das Höchste, nämlich das in dem Wechsel des Geschichtlichen unwandelbar und rastlos sich selbst erhöhende Göttliche darzustellen unternimmt.“ Eine nähere Bestimmung ist die S. 213, für die Geschichte solle eine vermittelnde Allegorie gefunden werden (mit Hülfe der Sagendichtung), welche in Kompositionen, deren Handlung eine mehr geistige, als körperliche, und eine scheinbar hinter dem äusserlichen Charakter, der eigentlichen geschichtlichen Begebenheit zurückbleibend, in Wahrheit aber über denselben hinausgehend ist, den wesentlichen Geist der Geschichte darstellt und ihren zeitlichen Verlauf darin scheinen lässt.

Kaum möchten wir diesen Worten etwas hinzufügen. Was das hier angedeutete Vorwiegen des Geistigen in der Handlung betrifft, so wird dies durch eine künftige Betrachtung über das Verhältniss der geschichtlichen Malerei, als dramatischer zur epischen und lyrischen eine nothwendige Ergänzung erfahren. Was dagegen Weisse im Verfolg über das Verhältniss der freischaffenden Phantasie des Künstlers zu dem Ueberlieferten, wie zum Kostüme, beibringt, so ist dasselbe in dem Abschnitte zu erörtern, welcher vom Kostüm handelt.

Andre Namen, wie Schnaase, Collow, Hagen, Lommatsch, Tittmann, Marggraff, Köster, Vischer u. a. wollen wir hier nur flüchtig erwähnen, indem ihre Ansichten in der Folge noch wiederholentlich berührt werden müssen; Schnaase ist der Erste, der die geschichtliche Malerei als ein Bedürfniss der Zeit bezeichnet hat (Düsseldorfer Kunstbericht im Kunstblatt 1834 Nro. 71) wo er auch, den Vorwürfen, die man Lessing, wegen seiner Hussitenpredigt gemacht hat, begegnend eine der wichtigsten Eigenthümlichkeiten der geschichtlichen Malerei durch die Bemerkung trefflich bezeichnet, dass an und für sich kein Geschichtliches trübe sei, dass vielmehr jede Erscheinung, die ganze Völker betreffe und in das geistige Leben eingreife, auch

ihre erhebende Seite habe. „Und — fährt er fort — wenn die zarteren, ich möchte sagen, weiblichen Seelen sich von der herben Aussenseite zurückschrecken lassen, so sei es dem männlichen ernsteren Geiste Bedürfniss, gerade dieses Dunkel zu durchdringen, das Aechte, was darin liegt und was darin mit feindlichen Elementen kämpft, zu erkennen."

Collow's in verschiedenen Aufsätzen ausgesprochene Forderungen gehen, ohne dass er es selbst sieht, und obgleich er der geschichtlichen Malerei keineswegs günstig ist, doch alle auf diese hinaus. Unbefriedigt mit dem heutigen Zustand der Kunst sucht er nach solchen Kreisen von Gegenständen, die, neu, original und erhebend, zugleich der Kunst die Begeisterung und die mit dieser von ihm vermisste Vollendung wieder zu geben vermöchten. Er beachtet aber dabei nicht, dass die Kunst sich in der That schon solcher Kreise bemächtigt habe und muss konsequenterweise deshalb auch für die Kunst unserer Zeit überhaupt die Möglichkeit in Abrede stellen, eine solche nach Inhalt und Form befriedigende Form hervorzubringen. „Es fehlt, sagt er in einem Briefe über die Pariser Kunstausstellung (Kunstblatt 1834, Nro. 33) der Kunst an der Anschauung eines grossartig bewegten Lebens. Es fehlt ihr jene Naturnothwendigkeit, welche jeden Organismus der Kunst bedingt; die Künstler haben keinen reellen, nothwendigen Stoff, es mangelt der Urstoff, welcher jedem Künstler gegeben sein muss, denn jede Kunst ist nur dann vollkommen, wenn es ihr gestattet ist, nicht nur zufällige, sondern nothwendige Wesen darzustellen." Wäre Collow nicht bei diesen Zweifeln und Negationen stehen geblieben, es hätte ihm nicht entgehen können, dass es ein Gebiet gibt, welches allen diesen Anforderungen entspricht, dass dies Gebiet sogar schon mit Erfolg von der Kunst angebaut worden sei. Dies Gebiet ist aber das der Geschichte. Die Geschichte bietet, wenn auch zunächst nur in der Vergangenheit, die Anschauung eines grossartigen bewegten Lebens dar; die Geschichte ist jener reelle nothwendige Urstoff, der den Künsten gegeben ist, denn die Geschichte ist an sich selbst nothwendig, wie alle ihre einzelne Persönlichkeiten und Individuen nothwendige Wesen sind; die Geschichte endlich ist der Kunst selbst nothwendig, weil die ganze Zeit

auf geistige Bewältigung der Geschichte hindrängt, um aus ihr sich selber verstehen und kennen zu lernen.

Lommatsch hebt vor Allem das Moment der That hervor, und berührt damit auch seinerseits eine der wichtigsten Seiten der geschichtlichen Malerei (Wissenschaft des Ideals 1835, S. 453). Nicht die poetische Auffassung der Natur, sondern die Poesie der That selbst sei das wesentlichste Element der Schönheit in der historischen Malerei. Zugleich wird die That trefflich von der Thatsache unterschieden, und eine dramatische von der epischen Malerei gesondert. Hiedurch zeichnet sich auch die Darstellung Schorn's (Umriss einer Theorie der bildenden Künste 1835, S. 32. 35) aus. Was dies aber für einen besonderen Werth für die geschichtliche Malerei habe, wird sich aus einem der folgenden Abschnitte ergeben.

Hagen, der bei Betrachtung der ganzen neueren Kunst (Kugler's Museum 1835, Nro. 13) von dem Principe der Individualität ausgeht, rechnet ganz richtig aus diesem Standpunkte die geschichtliche Malerei zu den Gattungen der neueren modernen Kunst. Die Persönlichkeit, sagt er a. a. O., die sonst selbst im Bildniss nur bis zu einem bestimmten Grade geduldet wurde — diese, wie sie sich durch allerlei äussere und innere Einwirkungen eigenthümlich gestaltet, bis zur Erschöpfung auszuprägen, in den historischen Bildern, ist des Künstlers eifrigstes Bemühen. Nicht die eigentliche Geschichte, sondern die Geschichte der Menschen ist sein erhabener Vorwurf.“ Das ist ja aber gerade die eigentliche Geschichte und er kann sich in dieser sehr wohl bewegen, ohne deshalb gerade von der Geschichte „nur die Namen zu borgen.“ Dass nun hiemit das Wesen der geschichtlichen Malerei nicht erschöpft sei, leuchtet ein; man sieht aber auch hieraus, dass Alles auf eine neue, tiefere Begründung dieser Kunstgattung drängt. Dies ist so wahr, dass selbst diejenigen, welche die geschichtliche Malerei aus allerlei Gründen, die noch speciell zu erörtern sind, für unmöglich halten, oder doch grosse und wichtige Bedenken dagegen hegen, sie doch zu gleicher Zeit fast für wünschenswerth, für nothwendig, für ein Bedürfniss erachten. Dahin gehören Marggraff, Köster und Vischer. Marggraff erklärt einmal die Malerei für wenig geeignet, die grossen Interessen

und Richtungen einer Zeit, welche doch das Leben der Geschichte ausmachen, darzustellen (Münchener Jahrb. I, S. 84), dann aber beklagt er es wieder, dass so wenig Künstler sich der wirklichen Geschichte zuwenden, da doch unsre Geschichte so unerschöpflich reich an Begebenheiten, nicht nur nationalen, sondern selbst grossen welthistorischen Interesses sei. — Köster gibt die Grundbedingungen der geschichtlichen Kunst zu, die Vergangenheit sei der künstlerischen Darstellung nicht ungünstig. Denn, obschon im Widerspruche zu andern seiner eigenen Behauptungen, so sagt er doch (Zerstreute Gedankenblätter Heft III, S. 26): „Die Phantasie wird durch die Gegenwart eingeschränkt. — Die Vergangenheit lässt die Phantasie frei, wodurch Gegenstände zu neuen Wiedergeburten (Kunstwerken) erhoben werden.“ Dagegen leugnet er dann die Konsequenzen dieser Behauptung; die Vergangenheit sei abgethan (Gedankenblätter Heft V, S. 17, vgl. unten) und erklärt somit eine geschichtliche Kunst überhaupt für unmöglich.

Vischer dagegen, einer der ausgezeichnetsten Kunstgelehrten unserer Zeit, stellt jene Grundbedingungen der geschichtlichen Kunst in Abrede, die Vergangenheit dürfe nicht Gegenstand der Kunst sein (Kritische Gänge, Beurtheilung von Hallmann's Kunstbestrebungen), dann aber gibt er die Folgerungen zu und spricht es mit grossem Nachdruck aus: das höhere geschichtliche Gemälde bleibe noch die Aufgabe der gegenwärtigen Kunst (Kritische Gänge II, S. 376) und ein andermal ruft er (ebd. II, S. 32) den Künstlern zu: Ihr sollet keine Wolkengebäude mehr, sondern Geschichte malen!

Wir haben an dieser gedrängten Uebersicht, die leicht zu erweitern gewesen wäre, gesehen, wie mit den Ansichten von der Kunst überhaupt, zugleich auch die von der geschichtlichen Malerei in dem Verlauf der letzten Zeit immer tiefer und freier geworden sind; ebenso ist die Anerkennung derselben immer grösser und verbreiteter geworden, obgleich auch noch jetzt viel daran fehlt, dass diese Anerkennung eine vollkommene, gerechte und der wahren Bedeutung dieser Kunstgattung durchaus entsprechende sei. So viel aber ist gewiss, dass sich trotz vieler widerstrebenden Elemente, trotz vieler Zweifel und Unsicherheiten, wie in der Praxis der Kunst selber, so auch in

den Kunstwissenschaften, wenn auch nicht eine vollkommene Geltung, doch mindestens das Bedürfniss einer wahren geschichtlichen Kunst fühlbar gemacht hat. Dies Gefühl kann kein trügerisches sein, ebenso wenig wie die mit so grossem Eifer verfolgte Richtung in der Praxis der Kunst selber eine falsche sein kann. Dass sie dies in der That nicht seien, dass sie vielmehr aus einem innern nothwendigen Zuge der Zeit hervorgegangen seien, werde ich in dem folgenden Abschnitte durch den Nachweis erhärten, dass diese neue geschichtliche Malerei, welche das wesentliche Merkmal der neuen Kunst ausmacht, nun auch in der That den Interessen und Bewegungen der Gegenwart am vollständigsten zu entsprechen im Stande sei.

Dies aber ist nach allen denen, die das Wesen der Kunst zu würdigen und zu verstehen wussten, von jeher der Prüfstein einer wahren, nationalen und zeitgemässen Kunst gewesen. „Die wahre Bestimmung des Künstlers, sagt Vischer (Krit. Gänge II, 32) ist, getragen von einem grossen Instinkte der Zeit und des Volkes ohne Bewusstsein über die letzten Gründe und den reinen Ideengehalt seines Werkes hervorzubringen, was ihm die schaffende Phantasie eingibt.“ — Die Kunst, bemerkt Köster, lebt und webt aus sich selbst, das Zeitalter weht ihr seinen Odem zu (Gedankenblätter II, S. 36). Aehnlich sagt Tölken einmal (Versch. Verhältn. der antiken und modernen Kunst zur Poesie S. 30): „der vollen Bildung der eigenen Zeit entsprechen, ist die höchste Aufgabe der Kunst, die in dieser Hinsicht an Würde weder wächst, noch abnimmt.“ „Die Kunst, äussert Schelling a. a. O. S. 60, ist wie die zarteren Pflanzen von Luft und Witterung, so von öffentlicher Stimmung abhängig,“ und dem entspricht, was einer unser geachtesten Künstler über denselben Gegenstand bemerkt: (Wach bei Raczynski III, S. 427): „wie schon an jeder Pflanze der kalte oder günstige Himmel seine Spuren zurücklässt, so sind bei diesem grossen Baume der Kunst auch die Zeiten des Glücks und der Begünstigung nur zu sichtbar, und es ist wieder die Zeit mit ihren eigenthümlichen Verhältnissen, welche auf die Werke der Kunst ihren Stempel drückt.“ Schnaase in den niederländischen Briefen S. 148 sagt, die Kunst sei zwar nicht abhängig von der Welt: „aber

sie besteht auch nicht ohne Verbindung mit dem Leben, sie ist vielmehr das gewisseste Bewusstsein der Völker, ihr verkörpertes Urtheil über den Werth der Dinge; was im Leben als geistig anerkannt ist, gestaltet sich in ihr"; und in dem Vortrage im Düsseldorfer Kunstverein (Kunstbl. 1834 Nro. 9): „Im vorigen Jahrhundert wiederholte man es gerne, dass die Kunst immer nur durch die Künstler gestiegen oder gefallen sei; aber die Erfahrung jener Zeit selbst hat das Gegentheil gelehrt. Die Kunst steigt und fällt durch den Geist der Zeit." Ich könnte noch viele Urtheile dieser Art hier anführen, will indess nur noch bemerken, dass man diese Uebereinstimmung der Kunst mit dem Leben der Zeit sogar als Bedingung des Styls bezeichnet hat, wie z. B. Hallmann sagt, (Kunstbestrebungen der Gegenwart S. 50): Styl im weiteren Sinne des Worts ist nichts Anderes, als das in Formen verkörperte Empfindungsvermögen einer bestimmten Zeit. Eine Bezeichnung, der einer der Aphorismen im Kunstblatte entspricht (1834, Nro. 83): „Das Klassische, in seiner weitesten Bedeutung, als das allein Darstellungswürdige und würdigst Dargestellte genommen, ist das, was auf dem Kern des Nationalen ruht, auf der mittleren Bahn der Volksinteressen und Anliegen, auf dem rechten Thalweg der allgemeinen Bestrebungen sich fortbewegt."

Bis hieher musste diese Entwickelung geführt, diese Urtheile über die Uebereinstimmung der Kunst mit den Interessen und Bewegungen der Zeit mussten angeführt werden, um der Erörterung, dass und in wiefern die geschichtliche Malerei den Bedingungen der Gegenwart entspreche, ihren Erfolg und ihre Bedeutung zu sichern. Diese Erörterung nun ist die Aufgabe des nächstfolgenden Abschnittes, welcher die Uebereinstimmung der geschichtlichen Malerei mit den Interessen und Richtungen der Gegenwart darzustellen hat.

VIERTER ABSCHNITT.

Was der Kunst von jeher eine besondere Wichtigkeit gegeben und was mehr als alles Andre vielleicht ihre unendliche Bedeutung für den menschlichen Geist und alle menschlichen Verhältnisse bezeugt hat, ist die Fähigkeit in ihrer lebendigen und ohne alle Rücksicht auf äussere Bedingungen entwickelten Form den Ideen, den grossen Bewegungen, dem Geiste ihrer Zeit zum Ausdruck zu dienen. Unbewusst oder wenigstens ohne bestimmte Absicht ein Spiegel der Zeiten zu sein, ist stets eines der wichtigsten Merkmale aller wahren Kunstbildung gewesen.

Dass der Mensch der höchste, ja der eigentliche Gegenstand der bildenden Kunst sei (Worte Göthe's in den Propyläen S. XII), ist eine allgemein anerkannte Wahrheit; denn nur der Mensch ist eines Ideals der Schönheit, so wie die Menschheit in seiner Person als Intelligenz des Ideals der Vollkommenheit unter allen Gegenständen in der Welt allein fähig (Kant Kritik der Urtheilskraft S. 55). Die Kunst kann nur Menschliches geben; der Mensch in allen seinen Beziehungen, in seinem Verhältniss zu den göttlichen Mächten oder zu den sinnlichsten, allerrealsten Zuständen des Lebens, in den tiefsten Tiefen des Gemüths oder in der den Stempel der Göttlichkeit offenbarenden körperlichen Schönheit, in der Erhebung des Gedankens oder in den Fesseln einer übermächtigen Empfindung — mit Einem Worte, der ganze Mensch ist der ganze Vorwurf der Kunst.

Die Gesammtheit alles Menschlichen im Menschen gestaltet sich, wie im Einzelnen, so auch in Volksindividualitäten auf eine vielfach verschiedene Weise und so wird die Kunst zunächst zu dem Ausdruck der Volkseigenthümlichkeiten befähigt sein. Sie wird aber dazu berufen und durch eine unbewusste Macht gezwungen sein, wenn man bedenkt, dass sie das Menschliche nicht nach einem allgemeinen Schema oder System der Anthropologie zur Erscheinung bringt, sondern aus dem Leben

und der besonderen Eigenthümlichkeit des Künstlers, und, da dieser, wie jeder naturwüchsige Mensch, nicht anders, als durch das Wesen seines Volks getragen und durchweg bestimmt sein kann, aus dem Leben und der besonderen Gestaltung des Nationalen, des Volksbewusstseins selber. Dieses also ist in letzter Instanz gleichsam die oberste Ursach und der Quell, aus dem auch das einzelne Kunstwerk, wenn auch nur auf mittelbare Weise, seine Kraft und wesentliche Bedeutung schöpft; und hierauf beruhen nun zunächst die Grundunterschiede der Kunstweisen verschiedener Völker und das Recht, eine italienische, eine französische, eine deutsche Kunst mit scharfer Bestimmtheit von einander zu sondern.

Das Volksbewusstsein, d. h. die Art und Weise, wie sich der einige und ewige Geist der Menschheit in der Form einer besonderen Nationalität offenbaret, ist aber nicht nur ein ruhendes, nicht schlechthin ein zuständliches, von Anfang an in sich vollkommen abgeschlossenes. Es ist vielmehr in fortwährender Entwickelung, in einem ewigen Flusse begriffen und nur durch diese Beweglichkeit kann es den grossen Bewegungen und Strömungen der Weltgeschichte folgen. Jedes Volk hat, neben der Aufgabe, an der grossen Entwickelung der Menschheit (in der Weltgeschichte) mitzuarbeiten, für sich die Aufgabe seine eigene Wesenheit zur höchsten, zur vollständigsten Entfaltung zu bringen. Diese höchste Entwickelung aller in einem Volkscharakter enthaltenen Elemente ist zugleich der Moment seiner höchsten Blüthe — und der Beginn des endlichen Verfalls. Die Völker leben sich aus auf der Welt, wie die Individuen und die Ideen; wie diese, können sie sich auch überleben. Auch von dieser inneren Gesehichte nun, nicht nur von der ruhenden Substantialität, die allerdings jeder einzelnen Gestaltung der ersteren zu Grunde liegt, auch von diesem Sinken und Steigen, von dieser Ebbe und Fluth des Volksgeistes hat die Kunst der Völker ein Zeugniss abzulegen und sie hat es von jeher gethan. Es ist dies keine von aussen an die Kunst herangebrachte Forderung, sondern eine aus ihrem innersten Wesen selbst hervorgegangene Bedingung. Ich bin ein Feind aller jener an die Kunst gestellten Postulate, die ihr die Ergebnisse, sei es einer persönlichen Laune oder vermeintlicher Wissenschaft, aufdrin-

gen möchten und hege die Ueberzeugung, dass damit der Kunst das grösste Unrecht angethan werde. Ehe die Wissenschaft nicht von diesem Verfahren ablässt, kann und wird es meiner Ueberzeugung nach keine wahre Wissenschaft der Kunst geben. Die Wissenschaft hat es ein für allemal nur damit zu thun, das eigentliche Wesen und die Natur der Kunst aus ihren eigenen Bedingungen und ohne Rücksicht auf solche Umstände zum Bewusstsein zu bringen, die der Kunst selber fremde sind; der Kunst von ihr selber gleichsam Rechenschaft abzulegen, zu welcher der Künstler selbst in seinem göttlichen Schaffen weder verpflichtet, noch auch immer befähigt ist. Es ist ein grosses Missverständniss, sagt Vischer einmal, wenn man meint, der Philosoph wolle dem einzelnen Künstler im einzelnen Falle vorschreiben, was er zu machen habe, und sich anmaassen, was nur Sache der schaffenden Phantasie ist. Erst wenn dies Missverständniss gehoben und jenes wahre Wesen der Kunstwissenschaft von der einen Seite wirklich bethätigt und von der andern Seite, der des Künstlers, wirklich erkannt sein wird, erst dann wird die Spannung aufhören, die, wir können es uns nicht verhehlen, zwischen der Kunst und der Wissenschaft und zwischen ihren beiderseitigen Vertretern noch heut zu Tage obwaltet. Und wahrlich nicht zum Vortheil weder der einen, noch der andern Parthei!

Kehren wir von dieser Abschweifung zurück! Wenn ich oben sagte, die Kunst, und namentlich diejenige unter den bildenden Künsten, deren Umfang der weiteste, deren Mittel die beweglichsten und mannigfaltigsten und deren Wesen dem Charakter der neuen Zeit am vollständigsten zu entsprechen befähigt ist, die Malerei habe, wie den Volksgeist in Ruhe, so auch den Volksgeist in seiner ewigen Bewegung und Entwickelung darzustellen und zur schönen Erscheinung zu bringen, so darf dies nicht als eine Forderung betrachtet werden. Es ist nichts als ein Resultat der innersten Bedingungen der Kunst selber und als solches ein Faktum der Kunstgeschichte. So oft und so lange es eine wahre und lebendige Kunstübung unter den Völkern gegeben hat, so lange war die Kunst ohne alle gezwungene Absichtlichkeit in der That der Spiegel der Zeiten, ein Abbild ihres geistigen Wesens. Man kann das Wesen der

Völker und die Entwickelung aller in ihrem Geiste vorhandenen Elemente an der Geschichte ihrer Kunst eben sowohl erkennen, als an der eigentlichen, an der politischen Geschichte. Wollte ich diesen Satz, der übrigens schon als ein allgemein anerkannter betrachtet werden darf, hier beweisen, so müsste ich als Zeugen die ganze Kunstgeschichte aufrufen, die in ihrer wissenschaftlichen Behandluug nichts anders sein soll, als der fortwährende Beweis jener Behauptung, wie sie denn in ihrem wirklichen Verlauf an und für sich nichts ist, als die in Raum und Zeit auseinanderfallende Realität jenes auf dem innersten Wesen der Kunst selbst beruhenden Verhältnisses zwischen den allgemeinen Epochen und Gestaltungen des nationalen und Zeitbewusstseins und den besonderen Schöpfungen des individuellen Kunstgeistes.

Indess haben wir es hier nicht mit der Vergangenheit der Kunstgeschichte, sondern mit der Gegenwart der Kunstzustände zu thun, und die bisherigen Erörterungen hatten nur den Zweck, den innigen Zusammenhang zwischen den Erscheinungen des heutigen Kunstlebens und den grossen Bewegungen der Zeit, den sittlichen, wie intellektuellen Zuständen des Volksbewusstseins auch für die Gegenwart annehmbar zu machen.

Wenn ich nun in dieser Beziehung behaupte, das Erscheinen und die allmählige Ausbildung der geschichtlichen Malerei beruhe auf einem solchen innigen Zusammenhange der geistigen Interessen unserer Zeit, so darf ich nach den vorstehenden Bemerkungen nicht mehr befürchten auf die Weise missverstanden zu werden, als ob ich, von jener Prämisse der nothwendigen Uebereinstimmung ausgehend, nun an die Kunst die Forderung stellte, sich auch heute einer solchen Harmonie zu befleissigen, oder wohl gar eine neue Kunstweise hervorrufen wollte, die, damit das System passe, nun wirklich den gewonnenen Resultaten der Wissenschaft nachkomme. Von beiden kann nicht die Rede sein, es gilt weder eine neue Kunst hervorzurufen, noch diese auf eine Uebereinstimmung mit den Interessen der Zeit hinzuleiten. Denn diese Uebereinstimmung hat sich einmal schon längst bethätigt, und was jene neue Kunst betrifft, so ist auch diese, die geschichtliche, längst vorhanden. Und wenn in Bezug auf sie etwas zu thun die Absicht

dieses Werkes ist, so kann es nur die sein, sie gegen allerlei Bedenklichkeiten in Schutz zu nehmen, Einwürfe die sich theils aus der Unvollkommenheit ihrer bisherigen Produktionen, theils aus falschen Ansichten von der Kunst überhaupt herleiten, zurückzuweisen, mit einem Worte, die neue Richtung als eine berechtigte, legitime, ebenbürtige nachzuweisen.

Ehe wir nun zu dem Nachweise übergehen, dass und in wiefern die geschichtliche Malerei den Interessen und Bewegungen unserer Zeit entspreche, haben wir noch einigen Einwänden vorläufig zu begegnen, nach welchen die letzteren der Kunst durchaus ungünstig und keiner Vereinigung mit derselben fähig seien. Wir erwähnen hier zunächst der Ansicht Schnaases: Schnaase, indem er unter allem, was einen besonderen Einfluss auf die Kunst ausübe, vorzüglich die Sitte hervorhebt, gibt nun in diesem Sinne zwar zu, dass die Sitte unserer Zeit der Kunst wieder günstig geworden sei; sie sei mit der Natur wieder in einen heiteren Wechselverkehr getreten und habe dadurch wieder mit der Sitte des Alterthums und der des sechszehnten Jahrhunderts Aehnlichkeit gewonnen, als welche der Kunst am meisten Vorschub geleistet hätten (Kunstblatt 1834 Nro. 9.)." Unsere Zeit hat sich, fährt er daselbst fort, seit den letzten vier oder fünf Decennien der Natur und dadurch der Sitte jener Zeiten wieder sehr genähert, und so weit dies der Fall war, belebte sich auch die Kunst wieder mehr. Allein zugleich machte das, was die Gegenwart von jenen früheren Perioden unterschied, die Hoffnung auf eine bleibende Kunstblüthe sehr unsicher. Es war der Geist des höchstgesteigerten Selbstgefühls der Einzelnen, der Willkür und Absichtlichkeit, der sich in sonderbarem Kontraste neben dem wiedererwachenden Gemeinsinne auf grelle und störende Weise hervordrängte und den Kampf erzeugte, der unsere Zeit charakterisirt."

Wenn man es nun auch zugiebt, dass das Gefühl der Berechtigung des Individuums, des Subjektes einen wesentlichen Theil der Zeitinteressen ausmacht, so folgt daraus noch keineswegs, dass dies Element der Kunst durchaus hinderlich sei. Im Gegentheil könnte es vielleicht auf den ersten Blick scheinen, dass damit unmittelbar eine Förderung der Kunst

gegeben sei, indem die Subjektivität und deren Ausdruck im schönen Kunstwerk ein wesentliches Element und einen bedeutsamen Anlass zu jeder Kunstübung ausmacht. Denn der Künstler geht jedenfalls bei seiner Schöpfung nur von sich selber aus und er hat zunächst nichts Anderes, als seine Subjektivität und seine ganz vereinzelte Persönlichkeit, die ihn zur Kunst treibt und zur Schöpfung des einzelnen Kunstwerks befähigt. Der Künstler wird geboren, das wahrhafte Genie ist nicht durch Reflexion d. h. durch Verallgemeinerung der Persönlichkeit im Gedanken zu erwerben; sondern es beruht eben auf dieser einzelnen und ganz besonderen Individualität, und ebenso wendet sich der Künstler zu einem Gegenstande nicht etwa deshalb, weil der Verstand ihm sagt, derselbe sei ein grosser, würdiger, wichtiger, sondern weil derselbe ihn, das ganz besondere Subjekt auf eine ergreifende und begeisternde Weise berührt. „In der Malerei, sagt Hegel Aesth. III. 10. bricht sich das Princip der endlichen und in sich unendlichen Subjektivität, das Princip unseres eigenen Daseins und Lebens zum erstenmale Bahn und wir sehen in ihren Gebilden das, was in uns selber wirkt und thätig ist.“ Die Subjektivität als solche ist also immer der Ausgangspunkt für alle wahre Kunst, möge man im Allgemeinen von der Wahl des Künstlerberufes, oder von der Wahl eines besonderen Gegenstandes sprechen. Das Allgemeine, das reflektirende Denken ist jedesmal das Zweite, welches allerdings hinzutreten muss, um den Werth und die Berechtigung des Individuums durch das Zeugniss des — allgemeinen — Gedankens gleichsam zu besiegeln und zu bekräftigen. So tritt zu dem rein Persönlichen und Einzelnen des Genies die Schule, die Zucht des allgemeinen Gedankens, dem sich das Subjekt zu fügen hat; und zu der Wahl des Gegenstandes kann, wenn der Künstler einmal davon ergriffen und begeistert worden ist, auch das Bewusstsein treten, welche grosse und allgemeine historische oder sonstige Bedeutsamkeit in demselben liege; er kann sich sodann von dieser Bedeutsamkeit genaue Rechenschaft geben, den Gegenstand nach allen seinen Seiten hin verständig und reflektirend durchdenken und daraus Anhaltspunkte auch für die künstlerische Darstellung sich gewinnen. Dies Alles aber ist, wie gesagt, nur ein zweites,

hinzutretendes Moment, ohne welches freilich niemals ein wahres und tiefes Kunstwerk hervorgebracht werden kann, welches aber allein genommen der Kunstschöpfung ihre eigentliche Weihe benehmen und dieselbe zu einem Produkte des reflektirenden Verstandes, nicht aber des unmittelbar und urkräftig waltenden Genius machen würde.

Dies gilt von aller und jeder Kunstthätigkeit ohne Bezug auf ein besonderes Zeitalter. Von der Kunst der neueren Zeit aber gilt diese Berechtigung der Subjektivität um so mehr, als einsichtsvolle Forscher gerade in dem Principe der Subjektivität, der Einzelheit, das Wesen der modernen Kunst im Gegensatz zu der des Alterthums und des Mittelalters erkannt haben. Jede Zeit, sagt Hagen (Ueber die neue Kunst und Karl Begas in Kugler's Museum 1835, Nro. 13.) fordert ihre Kunst. Der Charakter der antiken und katholischen Kunst, sei das Allgemeine, bei den Erzeugnissen der neueren Kunst, obgleich sie alles zu umfassen scheinen, das Einzelne. Bei diesen finde eine Unmittelbarkeit des Eindruckes statt, bei jenen werde die Empfindung durch das Medium der äusserlichen Form oder des bestimmten Begriffs empfangen (?). In der antiken Kunst schliesse das Allgemeine die Individualisirung aus. Im Mittelalter sei es das Innere der Kunstwerke, das uns bewegt. Die allgemeine Heiligkeit vernichte das Individuelle. Jene Kunstarten stellten im Einzelnen das Allgemeine, die neue Kunst im Allgemeinen das Einzelne dar. Es ist das Individuelle in den feinsten Aeusserungen, in der buntesten Mannigfaltigkeit, in den vielseitigsten Beziehungen, das jetzt der schaffende Genius der Meister darzustellen hat.

Die Besorgniss aber, die nun Schnaase ausspricht, es möchte „dieser Geist des Eigenwillens“ die Selbstverläugnung scheuen, welche mit der ruhigen Hingebung an den Gegenstand und die Natur verbunden sein müsse, kann ich nicht theilen.

Denn, blicken wir zunächst auf jene allgemeine Erscheinung der Zeit, auf das Bestreben, welches der Subjektivität als solcher ihr Recht und ihre Berechtigung im Denken und Handeln zu verschaffen und, wo es nöthig ist, zu erkämpfen sucht, so geht dasselbe ja keineswegs darauf aus, das Individuum von den grossen und allgemeineren Kreisen des Lebens loszu-

reissen und so isolirt gleichsam auf sich selbst zu stellen; sondern es sucht jenes Bestreben seinen Zweck eben durch einen innigeren Anschluss an weitergreifende, allgemeinere Interessen, durch Vergemeinschaftlichung der einzelnen Kräfte zu erreichen, wie dies, um an eine anerkannte Thatsache der Gegenwart zu erinnern, vornehmlich in dem Zuge zur Association und in der daraus hervorgehenden grossen Anzahl der Vereine sich kund gibt. Diese Vereine, sie mögen einen Namen und Zweck haben, welchen sie wollen, es möge so viel Zufälliges und Unwichtiges mit unterlaufen als da wolle, diese Vereine sind in ihrer Gesammtheit jedenfalls als ein wichtiges und bedeutsames Zeichen der Zeit zu betrachten. Sie beruhen zunächst auf jenem Triebe der Persönlichkeit, sich ihr Recht zu verschaffen, das sie nur in einer ehrenwerthen, allgemein menschlichen Thätigkeit sich bewahren kann; sodann aber beruhen sie hauptsächlich mit auf der Ueberzeugung, dass das Individuum, losgerissen und isolirt, eine solche Thätigkeit nicht erreichen kann; dass dazu vielmehr ein Zusammenschluss vieler Einzelkräfte, ein Hingeben unter eine höhere allgemeinere Idee nothwendig ist. Durch diesen Zusammenschluss, durch dieses Hingeben wird aber dann auch zugleich dem einzelnen Individuum das Schwankende und Unbestimmte, das Spröde und Schroffe benommen, welches ihm in seiner Isolirung immer ankleben bleibt; die Gefahr einer solchen Vereinzelung wird abgewendet, indem dadurch zugleich die eigentliche und ewige Wahrheit der Subjektivität, des einzelnen individuellen Willens gewahrt und bethätigt wird.

Dem entspricht nun auch vollkommen die Sachlage im Bereich der Kunstbestrebungen. Auch hier darf man nicht dabei stehen bleiben, die Subjektivität des Künstlers in völliger Vereinzelung und Isolirung festzuhalten, auch hier ist man dazu fortgegangen, dass diese ihr wahres Recht erst dann erreichen kann, wenn sie sich einem grossen und allgemein gültigen Gegenstande mit aller Kraft und Energie, die ihr zu Gebote stehen, hingibt. Und dass die Kunst unserer Tage in der That schon zu dieser Ueberzeugung gelangt sei, dass sie dies in ihren Werken schon bethätigt habe, dass also jene Forderungen keineswegs blos theoretische, sondern mit dem Wesen

der neuen Kunst selbst identisch seien, ergibt sich aus der vorherrschenden Richtung auf die Geschichte, in der wir, wie gesagt, das wesentliche Merkmal und Kennzeichen unserer Kunst im Vergleich zu der vergangenen Zeit zu sehen berechtigt sind. Denn die Geschichte ist eben dasjenige Gebiet, auf welchem sich die grössten Ideen, die bedeutendsten und allgemein gültigen Richtungen des Geistes, die, ich möchte sagen, die ganze Welt umspannenden Gegensätze des Gedankens ins Leben gesetzt und durchgekämpft haben, und zwar nicht in spekulativer Abstraktion, wie in der Philosophie, noch in der Weise des unbeschränkten Gemüthes wie in der Religion, sondern in ganz bestimmten, konkret sinnlichen Verhältnissen, in und an einzelnen, ganz besonderen Individuen und Persönlichkeiten. Dahin also hat sich die Kunst gewendet in der Sehnsucht die Persönlichkeit, die besondere Individualität zu bethätigen und zugleich in der Ueberzeugung, dass dies nicht anders und nicht besser geschehen könne, als wenn sie sich an die höheren und allgemeineren Ideen anschlösse, welche sich in der Geschichte gleichsam zu besonderen Personen und Charakteren verkörpert haben.

Es ist also mit jenem Bestreben des „höchst gesteigerten Selbstgefühls," mit diesem „Geist des Eigenwillens" in unserer Zeit zugleich auch das Bestreben vorhanden, die schlechte und spröde Vereinzelung durch Hingabe an ein Höheres und Allgemeingültiges aufzuheben, und somit die Selbstverläugnung vorhanden, welche Schnaase mit Recht von jeder ernsten und wahrhaftigen Kunstthätigkeit fordert. Die Subjektivität hat allerdings ihre Mängel aufzugeben, aber nur um ihre Wahrheit in einem höheren Grade und vollerem Maasse zu erreichen, sie hat sich als mangelhafte selbst zu verläugnen, aber nur um sich dadurch in ihrer vollendeten ewigen Wesenheit wieder herzustellen.

Indem wir die weiteren Bemerkungen Schnaase's auf den Abschnitt über das Verhältniss der geschichtlichen Malerei zum Genre aufsparen müssen, möge das Gesagte genügen um uns zu dem Schlusse zu berechtigen, dass die von Schnaase hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten der neuen Zeit keineswegs für die Kunst so gefahrbringend, ihr Geist der letzteren

keineswegs so feindlich sein dürften, als er fürchtet, und im Sinne der Hoffnung vielmehr, als in dem der Befürchtung, wollen wir mit ihm sagen: „Gewiss siegt das, welchem der Geist der Zeit am meisten innerlich geneigt ist!“

Ein anderes ähnliches Bedenken geht von einem bedauernden Rückblick auf die Vergangenheit aus, von einer Klage über die Zersplitterung und Zerrissenheit der Gegenwart. Die Gegenwart sei daher der Kunstblüthe eben so feindlich als vergangene Weltzustände, in denen es an einer allgemeinen, einfachen Gedankenmacht nicht gefehlt habe, günstig gewesen seien. „Es war, sagt Fr. von Uechtritz (Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben I. S. 111.) ein kompaktes, substantielles, von der Auffassung und Willkür des Einzelnen unabhängiges Dasein, was den gemeinsamen Inhalt jener glücklicheren Zeiten bildete. Bei den Griechen bestand dasselbe in einer auf das natürliche Leben gegründeten politisch-religiösen Gesammtexistenz, welche dort in der Zeit wo die philosophischen Systeme hervortraten, mit der Kunst, die es darstellt in Verfall geräth, so dass sich schon hier der Kunstgeist und der philosophische als feindliche Brüder erweisen (?) — Im Mittelalter dagegen war es ein auf das geistige Leben gestütztes kirchlich religiöses Dasein, worin sich die christlich germanischen Nationen begegneten. Eben weil dasselbe aus dem Leben des Geistes hervorging, lag eine Lehre, ein Dogma zu Grunde (?). Aber diess ist (in mehr als einer Hinsicht zum Nachtheil der Religion, aber ohne Zweifel zum Vortheil der Kunst) ganz in den Hintergrund zurückgewichen.“ — — Für den Laien bildet sich so der Zustand eines gemeinsamen, und dabei unmittelbaren, angebornen, sich wie nach einem Naturgesetze entfaltenden Lebens aus, der demjenigen der alten Welt ungeachtet eminenter Verschiedenheiten ähnlich und, wenn auch an sich bedenklich, doch für die Entwickelung der Kunst ein günstiger ist.

Abgesehen nun von manchen Einzelheiten, so ist dies als historisches Faktum ganz richtig und wahr; und zugleich der Grund jener ruhigen Abgeschlossenheit ganzer Perioden in sich selber, jener durch inneren Zug hervorgebrachten Uebereinstimmung und Harmonie der Werke verschiedener Meister und

Schulen, die in ihrer Gesammtheit eine ebenso kompakte Masse substantieller Wesenheit bilden, als die Zeit selber. Die Anwendung indess auf unsre Zeit muss eine schlechthin andre sein. Ja, unsre Zeit ist aus jener Unmittelbarkeit herausgegangen, sie hat sich zerstreut und zersplittert in die divergirendsten Richtungen, deren Kampf das Leben der Gegenwart, deren Lösung die Aufgabe der Zukunft ausmacht. Diesem Zustande aber liegt keineswegs eine Zufälligkeit, eine haltungslose Regellosigkeit zu Grunde. Im Gegentheil ist derselbe die nothwendige Konsequenz eines Principes, welches statt jener ruhenden Einheit, statt jenes substantiellen allgemeinen Bewusstseins die Hegemonie übernommen hat. Mit der Reformation tritt jenes Princip der Subjektivität, des denkenden freien Geistes im Gegensatz zu einer gewaltig niederdrückenden Macht auf, mit der Reformation gewinnt es einen festen Boden, eine reale Existenz, welche die Philosophie durch ihre letzte und höchste Entscheidung zu rechtfertigen die hehre Aufgabe gehabt und zum Theil schon gelöst hat. Man glaube nun aber nicht, dass damit jene höhere, über den Individuen waltende Macht verschwunden und aus dem Bewusstsein der Zeit gewaltsam vertrieben sei. Es ist nur ihre Stellung zum Subjekt eine andre, eine entgegengesetzte geworden. Wenn in jenen Zeiten die allgemeine Weltmacht mit dem Bedingniss hingestellt war, dass das Subjekt sich ihr ohne weiteres zu fügen, zu unterwerfen habe, so ist die jetzige Stellung die, dass das Subjekt jenes Allgemeine mit Bewusstsein vor sich weiss und sich mit eigener Thätigkeit dessen zu bemächtigen und so aus eigner Kraft zu seiner Höhe aufzuschwingen hat. Das Subjekt, insofern es jene Bedingungen zu erfüllen hat, ist jetzt der Ausgangspunkt. Das ist ein dem Mittelalter, der katholischen Welt entgegengesetztes Princip, das moderne; und wir haben schon oben daran erinnert, in wiefern auch die Kunst der Neuzeit von diesem modernen Principe durchdrungen sei.

Jenes Princip der Subjektivität hat nun aber nothwendig die ruhende Einheit des Zeitbewusstseins, wie sie jenen Zeiten eigen war, aufheben müssen; die Macht der über Alle gleichmässig ausgebreiteten und gleichmässig herrschenden Substanz, gegen die der Einzelne kein Recht hat, ist unmöglich gewor-

den. Das Leben kann und wird sich nicht mehr wie „nach einem Naturgesetze entfalten," sondern nach dem Gesetze des Geistes. Das moderne Princip wird erst wahr, wenn das Subjekt die ihm von Gott gegebene Freiheit benutzt und seinen eigenen Weg zum Höchsten einschlägt. Daher kommt es denn, dass die erste Folge desselben eine scheinbare Principienlosigkeit ist. Daher denn das Zersplittern der Einzelnen, das Auseinanderstreben der Richtungen, der Kampf Aller gegen Alle, der, so ruhig die Sache von Aussen auch aussieht, doch in der That nicht weggeleugnet werden kann. Ein Blick auf den gegenwärtigen Zustand unserer Malerei, von der Architektur ganz zu geschweigen, genügt, um uns zu belehren, in wie hohem Grade auch hierin die Kunst mit der Zeit übereinstimmt. Wo ist hier Einheit? Jeder geht einen eigenen Weg, scheinbar ohne sich um den andern zu bekümmern. Ueber diesen Zustand hört man immer und immer wieder Klagen und man hat zum Theil Recht zur Klage. Aber von einer andern Seite kann man nicht anders sagen, als dass er nothwendig, ja gut sei. Immer wenigstens ist es besser, als das bewusstlose Folgen einer allgemeinen Richtung, der man im Innersten entfremdet ist und welcher der Einzelne nur folgt, weil es ihm an jener Kraft gebricht, etwas Anderes zu ergreifen, als was ihm der allgemeine Gebrauch eben von selbst zuführt. Von diesem findet nun in der Gegenwart gerade das Gegentheil statt, die verschiedensten, oft durchaus entgegengesetzten Richtungen stehen sich sowohl in einzelnen Individuen, wie in ganzen Schulen unvermittelt einander gegenüber. Dem Kundigen brauche ich das nicht erst zu beweisen, man ist darüber einig. Worüber man aber nicht einig ist, das ist die Vermittelung dieser zerstreuten und nach allen Seiten der Windrose gleichsam auseinander fahrenden Richtungen. Eine solche Vermittelung gibt es nun aber, obgleich sie nicht ebenso allgemein anerkannt ist, und zwar eine doppelte. Die eine liegt darin, dass alle diese disparaten Erscheinungen nur auf Einem Grunde beruhen, die andre erkenne ich darin, dass sie auch auf einen Endzweck, eine Einheit, eine gemeinsame Zukunft abzielen. Was den Grund betrifft, so liegt dieser in der Subjektivität, von der wir so eben gesprochen. Es lässt sich der Einfluss

derselben an jedem einzelnen der so disparaten Gegenstände unserer Kunst nachweisen, und auf diese Weise haben sie alle ihre nicht zu leugnende innere Berechtigung. Es wird aber dieser Einfluss — und das ist das Wunderbarste — sogar an denjenigen Gattungen sichtbar, die scheinbar unverändert seit Jahrhunderten geübt und ebenso unverändert uns überliefert sind, nämlich an denen der heiligen Geschichte. Ja gerade hier, weil die Gegenstände ganz dieselben sind, wie vor einem halben Jahrtausende, zeigt sich der Einfluss eines neuen Principes am allerdeutlichsten. Auch die heilige Malerei unserer Tage ist eine ganz andre, als die des Mittelalters. Selbst die frommen und nach ihrer frommen Ueberzeugung im Geiste jener Zeiten schaffen wollenden Maler, selbst diese können nicht mehr in jenem Geiste bleiben; sie arbeiten, vielleicht ohne es zu wollen, wesentlich im Sinne des modernen Principes. Sie stellen die Figuren der Schrift, des Dogmas und der Legende keineswegs blos mehr als solche hin, wie sie jene Ueberlieferungen geben. Im Gegentheil geben sie ihnen — in der modernen Symbolik — einen durch rein subjektive Auffassung bedingten und durchaus neuen Charakter; sie bringen sie in Verhältnisse und in Situationen, welche jene Quellen gar nicht kennen; mit Einem Worte, sie machen mit ihnen, was sie wollen, und so sind es gerade diejenigen, welche durch die Behandlung und Wahl althergebrachter Gegenstände dem neuen Principe am schroffsten entgegen zu treten scheinen, welche die auffallendsten Belege seines Sieges und seiner nothwendigen Ueberlegenheit geben. Hierauf beruht die neue Entwickelung der heiligen, kirchlichen Malerei, von der in einem der folgenden Abschnitte noch weiter zu handeln ist.

Die andre Seite der Vermittelung liegt darin, dass alle diese verschiedenen Richtungen noch einmal ihre Einheit in einem gemeinsamen Centrum finden werden, in einem und demselben Kreise von Gegenständen, deren Natur, weit davon entfernt, ihre Eigenthümlichkeiten aufzuheben und unter die langweilige Regel einer unterschiedslosen Gleichartigkeit zu beugen, vielmehr vor allen andern dazu geeignet ist, die mannigfachste Aeusserung auch aller jener mannigfaltigen Richtungen zuzulassen und zu befördern, und so eine Harmonie, eine Tiefe

und Mannigfaltigkeit hervorzurufen, welche jede dieser einzelnen Richtungen für sich nun und nimmermehr zu erreichen vermag. Dieser gemeinsame Fokus, in welchem sich die zerstreuten Strahlen des heutigen Kunstgeistes wieder versammeln werden, ist die geschichtliche Malerei. Und gehört denn diese Hoffnung nur noch der Zukunft an? haben wir keine Garantieen in dem Kunstleben der Gegenwart, die uns sichere Erfüllung verbürgen? Gewiss haben wir sie. Wir haben gesehen, eine wie überraschende Ausdehnung die geschichtliche Malerei in der neueren Zeit schon gewonnen hat. Und was das Merkwürdigste ist, sie ist schon den verschiedensten Richtungen selber gemeinsam geworden. Overbeck und Cornelius sind so eminent verschiedene Geister, dass man in der Gegenwart nicht leicht zwei so strenge Gegensätze auffinden möchte. Ihr Wesen ist ein durchaus verschiedenes, und doch begegnen sie sich auf einem Gebiete, auf welchem beider Thätigkeit in einem Sinne gewirkt hat, in der Geschichte. Oder sprechen wir von Schulen, welche können verschiedener und ihrem innersten Wesen nach einander fremder sein, als die Münchener und Düsseldorfer? und doch hat der Zug und Drang Eines gemeinsamen Geistes beide auf die Geschichte geführt. Oder will man noch grössere Gegensätze, so vergleiche man die deutsche Kunst mit der französischen; man wird in ihrem Geiste und innerem Wesen kaum einen Punkt finden, wo sie sich gleichen, oder sich berühren. In jedem Sinne scheinen sie einander zu fliehen — auf einem Gebiete, auf dem der Geschichte, begegnen sie sich! Und in der That bedarf es auch kaum noch eines Beweises, wie unendlich und unerschöpflich jenes Gebiet sei, einen wie unbehinderten Spielraum es der Entfaltung einer jeder besonderen Richtung darbiete, ja wie sie dieselben nicht nur zulasse, sondern sie sogar fordere, um durch ihre Vereinigung und Verschmelzung in einem gemeinsamen Geiste, in dem grossartigen Geiste der Geschichte, der Alles umfasst, eine jetzt kaum geahnte Tiefe und Mächtigkeit der zukünftigen Kunstblüthe hervorzurufen!

Wir haben bisher dies Princip der Subjektivität, dessen erstes Erscheinen in der Kunstgeschichte des Mittelalters und der neueren Zeit die ersten Blüthenkeime der Kunst hervorge-

rufen hat, in seiner Allgemeinheit, in seiner abstrakten Bedeutung festzustellen gesucht; wir haben als nächste Folge daraus die allgemeine Zersplitterung entstehen sehen, die unser Zeitalter bezeichnen soll. Wir haben aber damit weder das Wesen der Zeit, noch das der Kunst erschöpft. Die Zeit ist nicht bei dieser zersplitternden Universalität stehen geblieben, sie hat sich in eine ganz bestimmte Richtung zusammengefasst, die sich neben anderen Richtungen immer mehr und mehr geltend macht. Es ist dies das denkende Erfassen der Vergangenheit. Mit diesem Bestreben wollen wir keineswegs den Reichthum der unsere Zeit bewegenden Ideen erschöpft haben — denn dieser lässt sich nicht in Worte und Formeln bannen — doch kann es jedenfalls als eines der bedeutenderen Merkmale derselben gelten. In ihm findet jenes allgemeine Princip der Subjektivität seine höhere Wahrheit, indem hier die Vermittelung des einzelnen denkenden Subjekts mit den allgemeinen substantiellen Mächten in der Geschichte, Religion u. s. w. wesentlich ist. Wir stehen auf der Spitze der Zeiten und sind durch diese Stellung schon darauf hingewiesen, uns auch als die geistige Spitze derselben zu wissen und zu bethätigen. So nur können wir unserer Stellung genügen. Dies aber kann wiederum nur durch die denkende Betrachtung, durch die geistige Aufnahme alles wahrhaft Lebendigen in der Vergangenheit geschehen, von der wir zu lernen haben und noch viel lernen müssen; denn wie wir einerseits am Abschluss der Vergangenheit stehen, ebenso stehen wir andrerseits auch an der Schwelle der Zukunft, welcher die geistige Errungenschaft der ganzen Entwickelung unseres Geschlechts zu sichern und zu übertragen unsre höchste Aufgabe ist.

In diesen Punkt drängen sich denn auch die auseinandergehenden Radien der neueren Zeitrichtungen wieder zusammen und auf diese Weise wird auch wieder eine Substanz gewonnen, wie sie zu einer gedeihlichen Blüthe der Kunst erforderlich ist. Hier ist zugleich Ersatz jenes kompakten, substantiellen Daseins früherer Zeitalter und zugleich mehr als dieses. Und deshalb hat denn auch in dieser Richtung die Kunst den Punkt erkannt, in dem sie ihre Uebereinstimmung, ihre Harmonie mit der Zeit, deren Kind sie ist, bethätigen könne. Dies geschieht

in der geschichtlichen Malerei, deren Wesen das geistige Erfassen vergangener Zustände und die schöne Darstellung der ihnen innewohnenden geistigen Mächte ist, insofern diese ein dauerndes und noch heute gültiges Leben haben, und die somit an und für sich selbst zugleich den Bedingungen einer wahren Kunstblüthe und den geistigen Bedürfnissen der Zeit entspricht.

Die Interessen der Zeit sind in der That auf denkendes und begreifendes Erfassen vergangener Zustände gerichtet. Die Wissenschaft sowohl, als das Leben, wenn diese noch immer von einander getrennt werden müssen, verfolgen diese Richtung. Der Wissenschaft genügt es nicht mehr, die Begebnisse und Zustände der Vergangenheit als solche aufzunehmen, und gleichsam redaktorisch einzuregistriren. Sie trachtet danach, den Geist und damit das ewig Lebendige zu erfassen, und wo eine solche Richtung auf das Vergangene auch im Leben sich geltend macht, da geht sie — wenn sie nicht eine krankhafte ist, deren Beispiele allerdings auch vorliegen — *nicht auf todte und ausgelebte* Zustände und Verhältnisse, sondern auf solche, die noch *Keime des Lebens in sich tragen*, Keime, die vielleicht nicht anders zur reifenden Entwickelung gelangen konnten, als wenn sie aus dem Thatsächlichen der Erscheinung in das Reich denkender Betrachtung aufgenommen würden. Dies allseitige Umherblicken, diese welthistorische und zugleich specialgeschichtliche Theilnahme, sagt Hotho einmal, ist ein Grundzug der Gegenwart und ich stimme ihm darin bei. Man glaube aber nicht, dass ich die Schattenseite einer solchen Eigenthümlichkeit und das Trostlose verkenne, welches ein solcher Zustand dem nach lebendiger Kraftäusserung suchenden Blicke darbieten kann, wenn nicht sogleich das theoretisch Gewonnene in die lebendige, goldne Praxis umgesetzt wird. Und das geschieht leider am seltensten. „Wir stehen, sagt Hotho, in der Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei I, S. 235 mit unserer Kenntniss, Bildung und Einsicht auf einem Gipfel, von welchem aus wir die ganze Vergangenheit überschauen können und müssen. Der Orient, Griechenland und Rom, das Mittelalter, die Reformation und die moderne Zeit breiten sich mit ihrer Religion, Literatur

und Kunst, ihren Thaten, ihrem Leben, wie ein universelles Panorama vor uns aus, das wir mit universellem Sinn für die Eigenthümlichkeit jedes Volkes, jeder Epoche, jedes Charakters auffassen sollen. In dieser Weise sich in die Vergangenheit zu vertiefen, ihr die innerste Bedeutung ihres Daseins abzufragen, das Erstorbene durch Wissenschaft zu erwecken, das Verschwundene durch die Kunst zu erneuen und die Gegenwart so zur nachlebenden, mitempfindenden Mnemosyne aller Vergangenheit zu erheben, das ist, nach dieser Seite hin die erquickende Greisenarbeit unserer Zeit, der sich ihre besten Kräfte, will sie rückwärts blicken, zu widmen haben." Ja, Greisenarbeit gewiss! Aber auch immer so erquickend? Will man offen sein, so muss man sich gestehen, dass gar leicht jene passive Beschaulichkeit in Thatlosigkeit übergeht, und dass das ewige Rückwärtsblicken uns vom besonnenen Umherschauen nicht selten zurückhält. Wir haben die Last der Erfahrungen von Jahrtausenden zu schleppen und haben deshalb keine Zeit, zu uns selber zu kommen. Wir müssen hier und dort und überall zu Hause sein und kommen dahin, bei uns selber nicht mehr Bescheid zu wissen. Wir vertiefen uns in jenes erquickliche universelle Panorama und laufen dabei Gefahr, in des Philisterideals Wagner philisterhaftem Ergötzen stecken zu bleiben —:

> Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen,
> Zu schauen, wie vor uns ein weiser Mann gedacht
> Und wie wirs dann zuletzt so herrlich weit gebracht!

So viel ist gewiss, dass diese Vertiefung in vergangene Zustände, dass dies Suchen nach dem geistigen Kern und Gehalt vergangener Zeitalter ein nicht unwesentliches Merkmal unserer Zeit sei, und wenn die Gefahren, die mit einer solchen Richtung verbunden sind, nicht verkannt werden können, so ist es doch auch eben so gewiss, dass dies nur die Vorstufe zu einer Zeit sei, welche die gewonnenen Resultate dieser ernsten Forschung in die frische lebendige Praxis übertragen wird, und dass auch von dieser geistigen Wiedergeburt des in der Geschichte nur zu oft unterdrückten Wahren und Guten, und nicht nur ausschliesslich von der entgegengesetzten Seite, der wir übrigens ihr Recht am wenigsten bestreiten wollen,

unser und der Zukunft Heil einst kommen werde. Denn geistige Aufnahme und Verarbeitung vergangener Zustände und vergangener Zeiten sind es von jeher gewesen, die allen grossen Reformen und Fortschritten der Menschheit nicht nur den Weg gebahnt, sondern auch fortwährend Fortgang gesichert und Dauer verbürgt haben. Ich kann nicht umhin, hier an die Worte Kollows zu erinnern (Raumer hist. Taschenb. 1840, S. 337): Muss man die rastlose unausgesetzte Aneignung aller Materialien, Kenntnisse, Ideen und Tendenzen der Vergangenheit nicht als eine hohe Weisheit des Christenthums in allen seinen Phasen ansehen? Ist ihre stets innigere Verschmelzung und harmonischere Verknüpfung, ihr stets freieres Ineinanderschlingen und ihr auf eine immer höhere Moral und Bildung basirtes Zusammenfügen nicht gerade das, was das Christenthum zu allen wichtigen Epochen für die Zukunft gethan hat? Mir wenigstens kommt es so vor, dass alle bisherigen Fortschritte und Umschwingungen in Wissenschaft, Kunst und Leben, welche unter dem glorreichen Einflusse der christlichen Ideen geschehen, in diesem Sinne gedeutet werden müssen." — Man denke nur an das Wiederaufleben der alten Wissenschaft und Kunst, deren geistige Verarbeitung das Mittelalter über sich selbst hinausgeführt und endlich eine neue Welt hervorgerufen und mit begründen geholfen hat, die moderne Welt, in der wir noch jetzt leben. Ein ähnliches Bestreben lässt sich nun, wie gesagt, auch in der Gegenwart nicht verkennen. Wiederum vertieft sich die Zeit in die Erforschung vergangener Zustände, um die Resultate derselben aus dem engen Bereiche der Fachwissenschaften in das des grossen Publikums zu verpflanzen und so der lebendigen Praxis zuzuführen. Wiederum scheint aus jenem geistigen Thun eine neue Gestaltung der Dinge sich hervorbilden zu wollen — eine Wiedergeburt im Geiste. Und wo so viele edele Kräfte sich auf einen so würdigen Zweck richten, da kann auch die Kunst nicht hinter ihrer Zeit zurückzubleiben. Denn, was ist es anders, als derselbe Zug und Trieb, derselbe Pulsschlag der Zeit, der auch die Malerei zu einem tiefen und lebendigen Erfassen der Vergangenheit, der Geschichte geführt hat? Was anders, als dass sich der harmonische Einklang zwischen unserer Kunst und den

höchsten Interessen unserer Zeit auch hier, in der geschichtlichen Malerei offenbart?

In der Geschichte, von der in unserem Sinne nie die Gegenwart, ihre letzte Spitze getrennt werden darf, in der Geschichte vollendet sich die Gesammtexistenz der Menschheit. In ihr gelangen alle ihre Interessen, alle Richtungen des Geistes, alle die Ideen, die wir als die höchsten Güter der Menschheit betrachten, zu einer vollen konkreten Erscheinung. Die Geschichte ist das Werden der Menschheit, die ununterbrochene Offenbarung des Geistes; eine wahrhaft reale Offenbarung, die der Kunst Beides, den Reichthum der göttlichen Idee und die Fülle der sinnlichen Erscheinungen zubringt. Die Kunstweise nun, welche von diesem Bewusstsein ausgehend, sich aller der rein menschlichen Schätze in der Geschichte zu bemächtigen weiss, wird daher auch diejenige sein, auf deren Boden allein die Form des modernen Ideals zur Erscheinung kommen kann. Denn das moderne Ideal, gleichviel ob dasselbe unter die Form des romantischen Ideals zu subsumiren sei oder eine besondere Stufe für sich bilde, ist, wie es Vischer einmal bezeichnet, das der gebildeten, d. h. der wahrhaft befreiten und zugleich mit der Objektivität versöhnten Subjektivität, und die Geschichte ist das Feld, auf dem der menschliche Geist in seiner tausendjährigen Entwickelung diese Versöhnung erstrebt hat und auf dem er sie vollziehen wird.

Die Geschichte hat kein anderes Ziel, als diese Versöhnung und dieselbe Versöhnung ist auch die einzige Aufgabe der Kunst; die Aufgabe, die sie von jeher verfolgt hat und die sie nicht anders wird erreichen können, als wenn sie sich aller der Formen bemächtigt, welche die allmählige nothwendige Entwickelung dieses Principes selbst — in der Geschichte — hervorgerufen hat. Dies zu thun aber ist nun das Wesen der geschichtlichen Kunst, und diese ist es daher, die den Anforderungen des modernen Ideals am meisten entspricht, sie ist die Kunstform des modernen Ideals selber.

Die Wahrheit dieser Thatsache beschränkt sich nicht blos auf die bildenden Künste und wir können hier beiläufig auf einige entsprechende Erscheinungen der Literatur aufmerksam machen. Die Entwickelung der Poesie ist der der bildenden

Künste immer vorangegangen, und darum ist auch die moderne Poesie eher eine geschichtliche geworden, als die Malerei. Shakesperes grosse Bedeutung ist es, dass er das moderne geschichtliche Drama geschaffen, welches seine Vollendung noch von der Zukunft zu erwarten hat. Erst mit dem vollendeten geschichtlichen Drama werden wir ein vollendetes Drama der Gegenwart haben, denn auch hier dürfen Gegenwart und Geschichte nicht getrennt werden, die Gegenwart ist selbst Geschichte. Werfen wir einen Blick auf die Literatur der Gegenwart, so ist auch hier der geschichtliche Roman die letzte selbständige Form, zu der es die Entwickelung der modernen Prosa gebracht hat, und erst an ihn konnte sich der Roman der Gegenwart, der sociale Roman anknüpfen.

Was nun diese beiden Formen für die Poesie sind, das ist die Geschichtsmalerei für die bildenden Künste. Diese merkwürdige Uebereinstimmung in dem Entwickelungsgange der modernen Kunst und Poesie ist von der grössten Bedeutung und zugleich ein unumstössliches Argument für die innere und durch die Entwickelung des Geistes selbst bedingte Nothwendigkeit einer Richtung, deren Anerkennung man sich von manchen Seiten noch immer so hartnäckig zu entziehen sucht. Die Bedeutung dieser Erscheinung für die geschichtliche Malerei zu erschöpfen, steht einer künftigen Theorie dieser Kunstgattung zu. Wir können diesen Punkt nicht weiter verfolgen, sondern müssen hier bei dem Resultate stehen bleiben, welches wir schon oben ausgesprochen haben, dass nämlich die geschichtliche Malerei, als das Ergebniss der Entwickelung des modernen Geistes, nun auch dazu berufen sei, unter den bildenden Künsten das moderne Ideal zur Vollendung zu bringen. Das aber erkennen, und die geschichtliche Malerei, mögen ihre Mängel heut zu Tage noch sein, welche sie wollen, mögen verfehlte Schritte auch zu Hunderten gemacht sein, in ihrem innersten und tiefsten Wesen als gerechtfertigt und vollkommen berechtigt ansehen, muss dem, der es mit der Kunst ernst und redlich meint, ein und dasselbe sein; und diese Erkenntniss wird es hoffentlich auch in dem Urtheil und in den Sympathieen der Zeit eins sein, welche einer allgemeinen Anerkennung der geschichtlichen Malerei den Sieg verschaffen

und damit erst ihr selber die Möglichkeit der letzten Vollendung sichern wird.

Die bisherigen Untersuchungen haben gezeigt, dass die geschichtliche Malerei durch die Uebereinstimmung der Kunst mit den Interessen der Zeit hervorgerufen sei, dass sie denselben vollkommen entspreche und dass auf dieser Uebereinstimmung die wohlbegründete Hoffnung einer allseitigen Würdigung dieser Kunstweise beruhe. Wir würden hiemit diesen Abschnitt beschliessen, wenn hier wir nicht noch einen Blick auf die Bedenken zu werfen hätten, welche, ohne die geschichtliche Malerei selbst zu berühren, der Malerei im Allgemeinen die Fähigkeit absprechen, den Interessen der Zeit theilnehmend zu folgen, geschweige denn ihnen durch künstlerische Schöpfungen Ausdruck zu verleihen. Wir erwähnen in dieser Beziehung nur Fr. von Uechtritz.

„Sollte es nun aber erst, sagt derselbe a. a. O. Bd. II., S. 106, einer weitläuftigen Beweisführung bedürfen, dass das Leben des denkenden Geistes, die Thätigkeit des Gedankens recht die Centralgewalt des heutigen Lebens bilde. Ich bin gewiss geneigt, alle die Verirrungen, Schiefheiten, Trugbilder und Verödungen (?) einzuräumen, denen wir auf diesem Wege anheimgefallen sind, aber meine Zugeständnisse werden doch nie so weit gehen, dass ich nicht mit eben so inniger Ueberzeugung in dem Ringen des Gedankens die beste Kraft und Hoffnung unserer Tage anerkennen sollte, den Speer des Achilles, der, wenn irgend etwas auf Erden, die Wunden zu heilen bestimmt ist, die er allerdings erst selber geschlagen hat.“ Wenn man nun diese Ueberzeugung mit solcher Bestimmtheit aussprechen hört, wenn man weiss, dass Uechtritz selbst als den Prüfstein der wahrhaften Kunst den Grad bezeichnet hat, in wie weit sie das beste Leben der Zeit ausspreche und theile, so darf man sich mit Recht verwundern, dass er diesen Prüfstein an die heutige Kunst — oder eigentlich an die Düsseldorfer Schule — anzulegen so geflissentlich vermeidet. Es ist falsch, wenn er S. 107 sagt: „Die Kunst des Malers ist ohne Zweifel nicht wohl geeignet sich an diesem Lebensmark der Gegenwart zu nähren.“ Im Gegentheil ist die Malerei sehr entschieden, und zwar unter allen bildenden Kün-

sten aus den schon mehrfach berührten Gründen, am meisten geeignet sich von dem „Lebensmark der Gegenwart“ zu nähren. Sie vor allen ist der Poesie, der die Fähigkeit und die Pflicht dazu am meisten innewohnt, am nächsten gestellt. Sie vor allen ist dazu berufen den Interessen der Zeit sich mit aller Energie und Wärme zuzuwenden und sie darf sicher sein für ihre Zwecke — denn sie hat ihre eigenen Zwecke dabei — die reichsten Schätze daraus zu heben. Es ist ein Missverständniss, wenn man dies lebendige Aufnehmen des Geistes der Zeit mit philosophischen, ästhetischen oder gar theologischen Studien verwechseln wollte, wie Uechtritz und in gewissem Sinne auch Vischer sich dem Vorwurf einer solchen Verwechselung nicht entziehen können. Ein Thor ist allerdings der, der, wie Uechtritz sagt S. 173 die Lösung der schweren Räthsel, die uns beängstigen, von der Malerei erwartet; aber nicht der ist ein Thor, der an den gewonnenen Resultaten unserer Zeit einen lebendigen, thatkräftigen Antheil von den Künstlern erwartet, und gewiss irrt der, welcher ihnen die Fähigkeit dazu abspricht und, wo die Neigung und das Streben dazu schon vorhanden ist, die strebende Kunst mit immerhin gut gemeinten, in ihren Folgen aber unheilvollen Worten davon ab, und zurückzurufen sucht. Wenn Uechtritz in diesem Sinne ausruft: Nur der Lebende hat Recht! so sagen wir: ja, aber nur der wahrhaft lebt. Frei athmen macht das Leben nicht allein. Wahrhaft leben heisst nichts anders, als den Pulsschlag der Zeit in seinem Herzen und ihr Lebensblut in seinen Adern fühlen, sich nähren an dem Lebensmarke der Zeit! Und ist denn unser Leben, das wahre innere Leben unserer Zeit, an Wärme und Tiefe des Gemüths so arm und verödet, oder ist es denn so ganz auf jene luftige Höhe hinaufgeschraubt, auf der nur das kalte Raisonnement und nichts Anderes mehr Werth und Geltung hat und gedeihen kann? Ist es denn nicht vielmehr gerade umgekehrt ein bemerkenswerthes Zeichen der Zeit, dass sie die schwere geistige Errungenschaft des Denkens zum Gemeingute auch Aller derer zu machen bestrebt ist, die der Spekulation auf ihre schwindelnden Höhen oder der Forschung in ihre tiefsten Tiefen zu folgen weder Macht noch Beruf ha-

ben? Ist es denn so schwer die Resultate jener Forschungen in warmes Lebensblut, in die frische und überall lebendige Anschauung — das Element der Künste — zu übertragen? Gewiss ist es dies nicht, und wenn auch schwer, doch sicherlich nicht unmöglich. Wir sehen vielmehr die Zeit diesem Ziele immer näher rücken und sollen wir dann der Kunst, wenn sie eilt, sich die Resultate dieser Bestrebungen anzueignen, jenes Machtwort zuschleudern: Weiche zurück von dem innersten Leben, von dem Kerne deiner Zeit, du bist nicht wohl geeignet, dich von dem Lebensmarke derselben zu nähren? Man muss nur immer bedenken, dass es sich keineswegs darum handelt, die Kunst in die ihr — als solcher — allerdings unzugänglichen Gebiete der Philosophie und Theologie hineinzutragen; ja wo dies geschehen ist, und es ist allerdings schon geschehen, haben nur Zwitterbildungen die Frucht dieser unpassenden Verbindung sein können. Es handelt sich vielmehr darum, das rein Menschliche, welches aus den Resultaten der höchsten und ernstesten Bestrebungen der Zeit hervorgeht, der Kunst als ein würdiges, ja als höchstes Ziel erscheinen zu lassen, und da, wo sie dieselben bereits längst erfasst, und wie in der geschichtlichen Malerei, bethätigt hat, mit allen Waffen des Geistes das Gewonnene zu vertheidigen. Wer das aber will, der hat zunächst solche Hindernisse und Einreden zu beseitigen, die um so gefährlicher werden, als sie von der besten Ueberzeugung und dem besten Willen ausgehen. Solcher Art ist das obige Bedenken von Uechtritz, solcher Art die Erklärung, dass allerdings das beste und kräftigste im Mittelpunkt der Zeit arbeitende Leben ein derartiges sei, von dem der bildende Künstler, als solcher wohl thue sich fern zu halten. „Der Maler dürfe daher (S. 121) so wenig in den bereits zu grösserer Dichtigkeit krystallisirten Produkten des Gedankenlebens unserer Tage, als in dem noch fortdauernden Ringen der Gegenwart eine heimathliche Stelle finden und unläugbar wohlthun, sich mehr auf das aus den Tiefen des Naturlebens quellende Leben des Gemüthes und der Seele zurückzuziehen.“ Gebe Gott, dass die Künstler unserer Zeit nicht auf diesen, dem Anschein nach lockenden Zuruf hören, der auf alle Fälle nur dazu

geeignet ist, der neuen Kunst die Trefflichkeit die sie schon gewonnen hat unwiederbringlich zu rauben und ihr jeden Weg zu höherem Aufschwung durchaus abzuschneiden. * Man hätschele doch das Gefühl und das Gemüth nicht so sehr, vorzüglich da man weiss, der wahre Werth beider sei erst dann erreicht, wenn Gediegenheit, Tiefe, Verständniss des Lebens in allen seinen wichtigsten Verhältnissen und Beziehungen dazu tritt. Die wahren und grossen Künstler haben immer auf der Höhe ihrer Zeit gestanden, warum lässt man es sich jetzt so angelegen sein, den Künstler von dort, wo sein wahrer Ehrenplatz ist, zurückzurufen und in die niederen, von dem eigentlichen und höchsten Leben der Zeit kaum berührten Sphären zu bannen. Ihr klagt, dass die Kunst nicht mehr das tief gefühlte Bedürfniss sei, wie sie es von jeher in den Zeiten ihrer Blüthe gewesen, wie könnt ihr aber nur fordern, dass die Zeit Verlangen trage nach dem, was nicht nach ihr verlangt; nach einer Kunst, die ihr selbst ermahnt, von der Zeit keine Notiz zu nehmen?! Nur da war die Kunst Bedürfniss der Zeit, wo die Zeit Bedürfniss der Kunst war; denn überall sucht die Zeit nach sich selber und nach ihren theuersten Interessen in der Kunst, wie kann sie die Kunst lieben und hochachten, wo sie sich gar nicht, oder nur in ihren Schwächen wiedererblickt. Die Misère des Lebens aber ist um so vieles in der Kunst miserabler, als alle Hohe und Würdige der Zeit in ihr noch höher und würdiger erscheint. Gibt doch Uechtritz selbst jene Schwäche und Dürftigkeit eines sentimentalen, süsslichen, subjektiven Gefühls zu, und zwar eben als Folge jener Abstraktion vom Lebensmarke der Zeit, zu der er dann doch wieder auffordert. Ich sage noch einmal, Gebe Gott, dass die Kunst darauf nicht hört!

---

* Auch hier steht Uechtritz im Widerspruch mit sich selbst und man könnte ihm seine eigenen Worte erwiedern die er in Bezug auf die Poesie einmal sagt: „Der blosse Natursinn wird offenbar zur Auffassung der Verhältnisse des menschlichen Gesammtlebens nicht genügen; es muss ein Sinn für den geistigen Entwicklungsgang der Menschheit in der Geschichte hinzukommen.“ S. 247. Welcher Widerspruch! Oder ist etwa dem Dichter Pflicht, was dem Maler Verbrechen?

Greift nur hinein in die Zeit, ihr gottberufenen Künstler, sie strotzt von tiefen und herrlichen und gewaltigen Kräften, sie verbirgt Schätze in sich, nicht abstrahirender Verstandesbegriffe nur, wie man euch glauben machen will, sondern Schätze auch für die lebenskräftige, warme und schöpferische Anschauung. Es gilt nur die Schätze zu heben! Dann aber hinweg mit jenem gezwungen einsiedlerischem Gemüthsleben, das, wenn ihr nicht Kraft und Tiefe damit paaret, weibischer Schwäche nahe steht! Lasst Euch den Athem der Zeit um die frische, allem Schönen, Erhabenen und Grossen offenstehende Brust wehen — vergesst nicht, dass ihr berufen seid, damit man Eurer nicht vergesse!

Hinweg dann aber auch mit allen jenen zaghaften Bedenken! wagen wir es das Höchste zu wollen und trauen wir vor allen Dingen unseren Künstlern die Kraft und die geistige Energie zu, dies Höchste, die Interessen der Zeit, nicht etwa in der Weise philosophirender Erkenntniss, sondern in der aus dem Leben selbst, dem ja die Kunst mit Leib und Seele angehört, gebornen Anschauung zu ergreifen und im Kunstwerke der Zeit wieder zurückzuspiegeln! Vertrauen wir doch nur darauf, dass sie die Kraft haben, das, was sie selber einem mächtigen Zuge folgend, begonnen, nun auch mit Bewusstsein durchzuführen. Denn die geschichtliche Malerei ist jener Zweig der Kunst, in dem sich ihre innige Uebereinstimmung mit den Interessen der Zeit bekundet, und diese geschichtliche Malerei lebt und regt sich ja in tausend Spuren, in tausend Versuchen unter uns und gewinnt von Tag zu Tage grössere Ausdehnuug; ja wir haben sie selbst schon Meisterwerke hervorbringen sehen, die mit jedem andren Werke einer schon durch lange Jahrhunderte geheiligten und geübten Kunstweise sich messen können. Wie alles Neue, so bedarf auch diese Richtung allerdings noch des Kampfes; und wenn sie selber noch mit ihren Werken zu kämpfen hat, wir, die wir ihr gutes, wenn auch nicht altes Recht erkannt haben, mit dem Gedanken.

„Da, wo der tiefste Inhalt einer Zeit, sagt Uechtritz, nur eine ungesunde Kost für den Pinsel des Malers gewährt, wird die Aufgabe des letzteren, er mag nun von den Gefahren dieser Kost nicht zurückschrecken, oder sich davon abwenden, immer

eine bedenkliche sein.“ Diese Besorgnisse aber sind unbegründet und überflüssig. Unbegründet, weil die Entfremdung der Kunst von den Interessen der Zeit keine nothwendige ist, weil im Gegentheil noch immer die Kunst Hand in Hand mit ihnen gehen kann; der tiefste Inhalt der Zeit ist keine ungesunde Kost für den Pinsel des Malers, sie darf nur nicht als philosophisches oder theologisches Gericht aufgetragen werden, sondern als das Produkt einer tiefen und lebendigen Anschauung und eines energischen Einlebens, mit Sinn und Gemüth, in das Leben der Zeit. So ist diese Kost sehr geniessbar und wird der Kunst hoffentlich gut anschlagen.

Aber diese Besorgnisse sind auch überflüssig. Denn die Kunst hat nicht darauf gewartet, ob die allzuvorsichtige Gouvernante Aesthetik die derbe Kost der Zeit ihr als zuträglich gestatten würde; sie hat vielmehr frisch in den Topf hineingegriffen und hat sich wohl dabei befunden. Sie hat kühn in das mit allem Glanze und aller Pracht malerischer Schönheit in Form und Idee reich begabte Leben der Geschichte hineingegriffen; die geschichtliche Malerei hat rüstig ihren Weg betreten und noch ehe die Aesthetik ihren Pass ausgestellt, ein erklecklich Ende darauf zurückgelegt. Sie hat sich ohne ästhetischen Kompass in das Meer der Begebenheit gestürzt und schon neue Länder gefunden und alte längst versunkene Schätze aus dem Grunde gehoben, von denen wir keine Ahnung hatten, und die noch nichts von ihrem Werthe eingebüsst haben. Sie hat auf sich selber vertraut und siehe, die geschichtliche Malerei hat sich zu einer überraschenden Bedeutung entfaltet, ohne dass sie die Theorie noch ihrer Aufmerksamkeit gewürdigt hatte. Diese neue Kunst der geschichtlichen Malerei begrüsse ich mit freudiger Hoffnung; sie ist die Kunst der Gegenwart, weil sie aus dem Verständniss der Interessen der Gegenwart hervorgegangen ist. Die geschichtliche Malerei ist mir ein Zeichen, dass die Kunst mit Bewusstsein danach strebt auf der geistigen Höhe ihrer Zeit zu stehen, indem sie den geistigen Bedürfnissen derselben entgegenkommt. Ueberall wo dies die Stellung der Kunst war, da stand sie in der Fülle ihres Glanzes, auf dem Gipfelpunkt ihrer Vollendung, und je mehr sie sich auch für die Gegenwart diese Stellung zu eigen machen

wird, desto sicherer sind ihre und unsre Hoffnungen auf eine neue Glanz- und Blüthezeit, desto näher eine Periode, in der die Kunst wieder sein wird, was sie in ihren besten Zeiten nur immer gewesen ist, ein Kleinod, ein Schatz, ein Bedürfniss der Zeit selber.

FÜNFTER ABSCHNITT.

Man könnte nach meinen bisherigen Bemerkungen über die geschichtliche Malerei glauben, ich sei nun allen andern Gegenständen der Malerei durchaus abhold und wolle dieselbe lediglich auf geschichtliche Darstellungen beschränken. Dem ist aber nicht so. Ich weiss allerdings, dass es eine ganze Schule von Kunstgelehrten gibt, die, wie Köster einmal sagt (III, 34), einen Widerwillen gegen die Kirchenbilder haben und ohne diese Apprehension zu verhehlen, es bedauern, dass so mancher grosse Maler sich nur in diesem Umkreise gehalten, und dadurch manche herrliche Kräfte in ihm verloren gegangen seien. Ja, es gibt deren heut zu Tage, die alles dies nicht blos bedauern, sondern es verdammen und mit Feuer und Schwert ausrotten möchten, denen jedes Bild aus der heiligen Geschichte ein lebenloses Phantom zu verfolgen und einen Frevel an der modernen Kunst zu involviren scheint. Wie gerechtfertigt nun, ja wie nothwendig selbst eine solche Opposition auch erscheinen muss, wenn man bedenkt, dass lange genug eine entgegengesetzte Richtung sich mit derselben Bestimmtheit und einseitigen Abgeschlossenheit geltend gemacht hat, so kann man es doch nicht billigen, wenn man nun jene erste Richtung in dasselbe Extrem verfallen sieht, welches sie nicht mit Unrecht dieser letzteren zum Vorwurf macht. Es ist wahr, man hat nur allzulange und mit nur allzugrossem Eifer gepredigt,

nur die heilige Geschichte allein könne der Kunst ihrer würdige Gegenstände darbieten, und man hatte das vollste Recht, sich von dieser beschränkten Auffassung gänzlich loszusagen; aber man überschritt, dünkt mich, dies Recht, wenn man nun, nicht nur den Kreis künstlerischer Gegenstände vernunftgemäss erweitern, sondern, gleichsam Repressalien übend, auch alle früher recipirten Gegenstände der heiligen Geschichte schlechthin aus der Kunst verbannen wollte. Ich kann eine solche Beschränkung nicht billigen, weil ich überhaupt keine Beschränkung für die Kunst anerkenne. Mein Glaube ist der, dass die Kunst unabhängig und frei sei, und es eine Verletzung ihrer eigensten Rechte enthalte, ihr diesen Gegenstand vorschreiben, oder jenen verbieten zu wollen. Die Kunst ist frei, sie kann und darf alles darstellen, was sie will. Das Urtheil hat sich nur darauf zu richten, ob es gut dargestellt und dem Gegenstande eine Seite abgewonnen sei, die den Sympathieen und dem Verständnisse der Zeit zugänglich ist. Jene aber, die der Kunst einen Kreis von Gegenständen, in dem sie sich lange bewegt hat und in dem sie sich noch heute bewegt, verschliessen und absperren wollen, thun sie nicht gerade das Gegentheil von dem, was sie zu thun vermeinen? Sie wollen die Kunst befreien und legen ihr doch nur eine andre Beschränkung auf, sie glauben sie auf ihr wahres, von ihr selbst nur noch verkanntes Wesen zurückzuführen und verkennen selbst den Kern dieses Wesens, die Freiheit, die vor allem den Zwang scheut.

Um nun das Verhältniss der heiligen zu der neueren geschichtlichen Malerei richtig würdigen zu können, ist es zunächst erforderlich, die Stellung der ersteren zur Gesammtheit der heutigen Lebens- und Kunstentwickelung, wenn auch nur in kurzen Worten zu erörtern. Wie das Wesen der Religion selbst und die Auffassung derselben in einem steten Flusse begriffen ist und fortwährend andre Formen und andre Ausdrucksweisen angenommen hat, so ist im Laufe der Zeiten auch die heilige, religiöse Kunst eine andre, ihre Stellung zum Leben in Vergleich mit früheren Zeiten eine ganz verschiedene geworden. Wir haben schon oben das Element der modernen Kunstrichtung auch in der althergebrachten religiösen Malerei nachgewiesen; wir können hier nur hinzufügen, wie dasselbe

den Produktionen dieser Kunstweise zunächst und einerseits eine Tiefe und Innigkeit des Gefühls, eine gewisse herzliche Gemüthlichkeit mitgetheilt hat, deren die derartigen Schöpfungen der nächstvergangenen und namentlich des achtzehnten Jahrhunderts fast durchaus entbehrt hatten. Die religiöse Malerei der neueren Zeit hat, wo sie mit wahrhaft lebendigem Sinne und nicht in todter Nachahmung geübt wird, die althergebrachten typischen Formen, wo sie einer frischen gemüthswarmen Auffassung des Gegenstandes hindernd entgegentraten, verlassen; sie hat sich davon losgesagt und indem sie auf einen unmittelbaren Eindruck, auf die unmittelbare Erregung des Gemüthes hinarbeitet, hat sie den Charakter einer gewissen Gegenwärtigkeit gewonnen, der nicht selten durch Aufnahme moderner Formen, namentlich was Ausdruck und Bildung der Gesichtszüge betrifft, noch bedeutend erhöht und zu grösserer Wirksamkeit gesteigert wird. Die religiöse Malerei unserer Zeit thut hier in gewisser Beziehung das, was die florentinische Malerei des 15. Jahrhunderts that, indem sie die heiligen Vorgänge aus einer ferneren übersinnlichen Welt herausholte und gleichsam mitten in das eigentliche unmittelbare Leben des damaligen Florenz versetzte. Unsere heilige Malerei hat es zum Theil sehr wohl erkannt, dass sie, um lebendig und wirksam zu sein, die alten Formen mit einem neuen Geiste erfüllen und über dieselben zur Erreichung ihrer besonderen Zwecke frei schalten und walten müsse. Dies ist ein Fortschritt gegen eine Kunstweise, welche unveränderte Reproduktion der alten Typen als ihre höchste Aufgabe betrachtete, ein Fortschritt, den man anerkennen muss, auch ohne auf das besondere Wesen jenes Geistes und die besondere Natur jener Zwecke einzugehen. Dies freie Schalten und Walten mit den Formen einer früheren Kunstweise, wodurch die moderne religiöse Malerei, auch ohne es gestehen zu wollen, beweist, inwiefern auch sie durch den Einfluss eines neuen Principes bestimmt und modificirt sei, hat indess sodann, und dies ist die andere Seite der Sache, eine Eigenthümlichkeit derselben herbeigeführt, deren sie in den früheren Perioden ihrer Entwickelung, man muss es gestehen, zu ihrem eigenen Vortheil fast gänzlich entbehrte.

Die Willkür, die man in Betreff einer neuen Auffassung

religiöser Gegenstände der Empfindung, dem Gefühle und dem Gemüthe gewährt hatte, musste nämlich nun auch der Verstand für sich in Anspruch nehmen. Eine nothwendige Konsequenz dieser Willkür des Verstandes ist die Symbolik, oder wie man viel richtiger sagen sollte, die Allegorie der modernen heiligen Kunst. Auf der, hier unterscheidenden, hier verknüpfenden Thätigkeit des Verstandes allein, beruhen die oft scharfsinnigen, meist aber erkünstelten, und wie man zu sagen pflegt, „weither geholten" Kombinationen, durch welche der Künstler, indem er seinen Figuren, deren einfache natürliche Bedeutung ihm nicht mehr genügt, eine zweite, neue und willkürlich erfundene Bedeutung unterschiebt, die unmittelbare Wirkung, den Genuss des Kunstwerkes beeinträchtigen und nicht selten ganz aufheben muss. Denn dem Beschauer sind jene neuen und auf Verstandeskombinationen — mögen dieselben auch noch so geistreich sein — beruhende Beziehungen fremde, und es gehören lange Erklärungen oder schwere Abstraktionen dazu, ihren Sinn zu errathen, worüber denn der wahrhaft poetische Hauch der Kunst und die Unmittelbarkeit des Genusses unwiederbringlich verloren gehen. Das Werk des künstlerischen Genius wird zu einem Werke der Reflexion, das Bild zur Abhandlung. Das Kunstwerk, indem es seinen letzten Zweck, seine eigentliche Bedeutung nicht in sich selber trägt und selbst aussprechen kann, ist dadurch unvollständig geworden und einer fremden, ausserhalb des Kunstgebietes liegenden Hülfe bedürftig. Overbeck hat eine lange docirende Abhandlung zu seinem Bund der Künste schreiben müssen, und Schinkel, der die moderne Symbolik auf das Gebiet des antiken Mythos übertragen hat, ist dadurch, in den Fresken des Berliner Museums, bei aller Vollendung des Werkes, doch zum grossen Theile unzugänglich und trotz aller Erklärung künstlerisch unverständlich geworden. Man kann vor solchen Werken, und es gehören dazu ein nicht unbedeutender Theil der grössten Schöpfungen unserer ersten Meister, mit aufrichtiger Bewunderung der Meisterschaft in ihrer Ausführung erfüllt sein, man kann die Tiefe und Gedankenfülle der ihnen zu Grunde liegenden Kombinationen in vollem Maasse anerkennen, wenn man ihre Erklärung liest oder vielleicht von den beredten Lippen des Meisters selbst vernimmt, aber man

wird es immer bedauern, dass eben überhaupt eine solche Erklärung nöthig ist, und das Kunstwerk, wie es eben da ist, sich nicht selbst aussprechen und verständlich machen kann. So fällt denn das Kunstwerk, anstatt Form und Gedanken in einer ungetrennten Einheit klar und jedem verständlich zu offenbaren, in zwei, oft mehr, oft weniger, disparate Seiten auseinander, wodurch denn seine Totalwirkung als Kunstwerk nicht selten schlechthin aufgehoben wird. Dies ist es, was uns diese moderne Symbolik, als eine, wenn auch vielleicht durch die gesammte Entwickelung unserer Zeit nothwendig herbeigeführte, jedenfalls aber für die Kunst gefährliche Eigenthümlichkeit der neueren heiligen Malerei erscheinen lässt, wenn auch in andern Kreisen oft gerade nur diese Eigenthümlichkeit den Kunstwerken eine Geltung verschafft hat, welche dieselben sonst mit ihrem vollkommen abgeschlossenem, verständlichem Inhalt und ihrer, dem haut goût der Kunst nicht mehr zusagenden Einfachheit kaum mehr zu erringen vermocht hätten.

Wie nun das innere Wesen der heiligen Kunst, so hat sich auch in mehr äusserlicher Hinsicht ihre Stellung zum Leben gänzlich verändert. Zunächst ist hier ihr Verhältniss zur Religion, zur Lehre, zum Dogma zu erwähnen. Die neuere Zeit ist zu der Erkenntniss gekommen, dass die Kunst keineswegs in dem Sinne einer früheren Ansicht die Dienerin, die gleichsam willenlose Sklavin der Kirche sei, welche zu verherrlichen ihren einzigen Zweck ausmache. Man ist durch die Erkenntniss der Kunst zu der Ueberzeugung gelangt, dass diese ein selbständiges Gebiet des menschlichen Geistes und mithin von allen beherrschenden Einflüssen durchaus frei und unabhängig sei. Man ist ebenso von Seiten einer reineren Auffassung der Religion zu der Einsicht gekommen, dass diese in ihrer rein geistigen Natur keineswegs einer solchen Hülfe und Unterstützung bedürfe, wie man ihr diese in der Kunst zuschieben möchte. Ein inniges Verhältniss beider zu einander soll damit nicht geleugnet werden; ein solches ist vielmehr durch das Wesen der Kunst sowohl, wie der Religion nothwendig bedingt. Nur ist es kein Verhältnis des Dienstes, des Zwanges oder der Knechtschaft. Wenn die Kunst der Religion dient, so dient sie, wie Köster einmal sagt (a. a. O. V, 5)

aus Freiwahl und Sympathie, nicht knechtisch oder vasallisch, wie das Verhältniss von einigen genannt worden ist; sie dient ungefähr wie ein König dem andern. Dient die Kunst der Kirche, so ist beiden damit gedient; beide sind aber nicht zusammen gewachsen, die Kunst hat ihren eigenen Thron. Und wenn es nicht geleugnet werden kann, dass im Laufe der Kunstgeschichte die Kunst der Religion häufige und wichtige Dienste geleistet habe, so darf man es auch nicht in Abrede stellen, dass umgekehrt die Religion ebenso oft den Zwecken der Kunst gedient hat, und dass, wenn man auch die Einflüsse der Religion auf die Kunst immerhin zugeben muss, in ebensoviel Fällen sich auch die Einwirkungen nachweisen lassen, welche die Kunst auf das Wesen der Religion selbst ausgeübt hat.

Je mehr nun diese Ueberzeugungen in der Gegenwart zu einer, wenn auch oft bestrittenen, Geltung gelangt sind, um desto mehr musste auch der äussere Zweck heiliger Kunstwerke aufhören, ein ausschliesslich kirchlicher zu sein. Es werden zwar immer noch Bilder für Kirchen gemalt, und es ist auch sehr gut, dass dies geschieht; die kirchliche Erbauung indess, Lehre und Versinnlichung des Dogmas haben aufgehört, die ausschliesslichen Zwecke der religiösen Kunst auszumachen. In früheren Zeiten mochten die heiligen Bilder als Schule ganz trefflich und empfehlenswerth sein, wie sie denn als solche auch allerdings mannigfache gute Dienste geleistet haben. Gregor der Grosse hatte zu seiner Zeit ganz recht, wenn er sagte: was dem Lesenden die Schrift, das biete dem Sehenden die Malerei dar, in ihr lesen diejenigen, die die Buchstaben nicht kennen. Auch später mochte eine solche Ansicht mit Fug und Recht noch in Geltung bleiben. So wie aber die Kunst sich in ihrer wahren Würde und Selbständigkeit zu fühlen begann, konnte sie keinen fremden äusseren Zweck mehr anerkennen, und wenn sie im Allgemeinen nur selten aus den Kreisen kirchlicher Darstellungen herausging, so that sie dies nur, weil sie stets das Allgemeingültige in dem Zeitbewusstsein zu ergreifen suchte, und dies höhere geistige Bewusstsein sich lange vorzugsweise in diesen Kreisen bewegte. Auch zeigte es sich, dass, sobald ein neues Element in dies Bewusstsein eintrat,

wie die Erinnerungen an das klassische Alterthum, die Kunst mit aller Macht und mit einem in Erstaunen setzenden Eifer der dadurch gebotenen neuen Gegenstände sich bemächtigte und auf diesem Gebiete bald eine fast unglaubliche Fülle von Werken hervorbrachte, die mit denen der früheren religiösen Kunstweise an Vollendung und Bedeutung kühn in die Schranken treten dürfen. Uebrigens trug die Kunst auch von jeher in das religiöse Gebiet die ganze Fülle einer Welt von Leben und Schönheit hinein, und diese war ihr Hauptsache, wo der besondere Gegenstand der Schrift oft nur Anhalts- und Ausgangspunkt war. So wie sie zum Bewusstsein ihrer selbst gekommen war, konnte es nicht anders sein, dass sie auch ihre eigenen Zweeke verfolgte, und sie erreichte dieselben, mitten indem sie den äusserlich gegebenen oder gebotenen Zwecken naehzueifern schien.* Allerdings ging sie immer auf Erbauung aus, aber auf die Erbauung der Kunst, die von der der Kirche immer wesentlich versehieden gewesen ist, wenn sie sich beide auch oft in die Hände gearbeitet haben. In Betreff dieser Erbauung durch Kirchenbilder bemerkt der oben angeführte Verfasser im Kunstblatte: „Der Späteren nicht zu gedenken, sehen wir von Michel Angelo und Raphael zurück bis auf Giotto eine Menge Werke religiöser Kunst, die uns von jeder andern Betrachtung abziehend in die Tiefen und Weiten des eigenen Gebietes führen und gefangen halten.“ Gilt dies nun schon für die späteren Zeiten des Mittelalters, um wie viel mehr muss es für die neue Zeit, für die Gegenwart gelten. In dieser fällt nun ein jeder Anspruch auf kirchliche Erbauung mit der Nothwendigkeit bildlichen Unterrichts überhaupt fort.

In einer Zeit, sagt ein in Sachen der Kunst, wie der Religion gleich ausgezeichneter Mann, wo die unmittelbare Quelle

---

* Die freie Kunst kann nur mit dem Sinken ihres religiösen Interesses steigen. Ihr Zweck ist auch in heiligen Stoffen nicht die Religion als solche, sondern die geistdurchathmete Sinnengestalt; nicht die Erhebung zu Gott, sondern das Hineinziehn seines tiefsten Geistes in die Formen und Begebnisse, Charaktere und Handlungen der menschlichen Wirksamkeit und das demgemässe Verweben beider. Hotho Geschichte der niederl. und deutschen Malerei I, S. 187.

christlichen Unterrichts Jedem zugänglich gemacht, und Jeder den Inhalt der heiligen Urkunden zu verstehen im Stande ist, sei eine streng kirchliche Erbauung und Belehrung durch Kunstwerke überflüssig; ja es wäre thöricht, den unvollkommenen Lehrer, dessen Verständniss ohnehin manchen Gefahren ausgesetzt ist, dem klaren und untrüglichen Worte der Schrift vorzuziehen oder auch nur an die Seite stellen zu wollen. (Grüneisen über die bildliche Darstellung der Gottheit S. 48.) Grüneisen ist wahrlich keiner jener morosen Bilderfeinde, die jedes Bild als allzuweltlich aus heiligen Orten verbannen möchten; er spricht sich sogar mit grosser Bestimmtheit gegen den gänzlich bilderlosen Kultus der Reformirten und Unitarier aus (S. 51); er weiss die künstlerische Darstellung Christi, der Propheten und Apostel und anderer hochgeachteten Personen aus der Geschichte des Christenthums in vollem Maasse zu würdigen, er empfiehlt sie als Mittel zur Anerkennung menschlicher Hoheit und Würde, zur Befestigung einzelner Tugenden sehr lebhaft. Dagegen erklärt er sich mit aller Bestimmtheit gegen den Anspruch der Kunst — es ist indess oft mehr eine Zumuthung, die man der Kunst, als ein Anspruch, den die Kunst selber macht — Religion und Dogma lehren und dociren zu wollen. Jeder Unbefangene und wahre Freund der Kunst wird ihm hierin vollkommen Recht geben. Man ehrt durch eine solche Zumuthung weder der Kunst, noch dient man damit dem Interesse der Religion. Denn mit der kirchlichen Erbauung vermittelst heiliger Kunstwerke hat es von jeher eine eigene Bewandtniss gehabt. Wo die Kunst mit dieser Prätension auftrat, oder wo man ihr diesen Zweck von aussen gesetzt hat, hat sie von jeher eine falsche Stellung eingenommen, und die Resultate waren stets andre, als die man damit beabsichtigte. Man kann freilich sagen, es läge in dieser Stellung Demuth, in diesem Dienstverhältniss Bescheidenheit. Ja, aber diese Demuth ist eine falsche und diese Bescheidenheit eine stolze. Denn die Kunst, die dieses thut, setzt sich eigentlich als dasjenige, dessen Halt sie befördern will — oder soll. So wurden, um ein Beispiel anzuführen, die Statuen der Heiligen, welche Mittel der Andacht sein sollten, mit der Zeit der Gegenstand, das Ziel derselben und anstatt zur Verehrung

der Heiligen anzuleiten, indem sie einen sinnlich geistigen, d. h. ästhetischen Vermittelungspunkt darboten, wurden sie selbst verehrt. Bei den Werken der Malerei zeigt sich dies auf eine andere Weise. Die Malerei konnte nicht so leicht der Gegenstand einer realen unmittelbaren Verehrung werden, sie musste aber in demselben Verhältniss eine grössere Macht über das Gemüth ausüben, als der Kreis ihrer Mittel ausgedehnter, ihre Wirkung mehr zu Erregung und Erschütterung geeignet, ihre Darstellungen mannigfaltiger, reicher, fesselnder sind. Ist der Beschauer eines solchen, dem Zweck der Erbauung dienen sollenden Kunstwerks mit Sinn für die Kunst begabt, so werden ihn die Schönheiten des Bildes ergreifen, er wird sie mehr und mehr verfolgen und zu verstehen suchen, und er wird darüber, wenn auch nicht den Gegenstand selbst, doch den äusserlichen Zweck desselben vergessen. Wenn ich die Vortrefflichkeit einer Komposition bewundere und in ihre Tiefen einzudringen suche, so wird mir, je mehr mir die wahre Bedeutung des Kunstwerks aufgeht, der specielle Zweck der Erbauung zurücktreten, und es wird im Augenblicke einer solchen Betrachtung selbst dem Gläubigsten ganz gleichgültig sein, ob dieser Mann, dessen erhabene Stellung ihn mit Bewunderung erfüllt, der H. Petrus oder Jakobus ist, oder jenes Weib, dessen seelenvolles Auge ihm die Begeisterung, die sie selbst zu erfüllen scheint, mittheilt, Veronika oder Katharine heisst. Er kann und wird bei wahren Kunstwerken in eine der Andacht nahekommende Begeisterung gerathen — aber wem gilt diese Begeisterung, als der Kunst? Ihrer Macht beugt sich das bewegte Gemüth, während die beabsichtigte kirchliche Erbauung und Andachtslehre in eben dem Maasse zurücktritt und nur durch die Reflexion wiedergewonnen werden kann.

In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Grüneisen S. 44 sagt: „Die Geschichte von fünfzehn christlichen Jahrhunderten ist, so sehr auch erleuchtete Lehrer dagegen geeifert haben, eine Geschichte der Idolatrie.“ Das heisst nicht etwa, man hat die Bilder, die einzelnen Kunstwerke verehrt, sondern die Kunst selber. Die Kunst verdrängte die Religion, der zu dienen sie gehalten war, ihr, nicht den dargestellten kirchlichen Gegenständen galt der Eifer der Andächtigen, die zu ihren

Werken wallten und ihr, nicht minder als der Religion Triumph war es, wenn einst ein ganzer grosser Staat die Vollendung eines Bildes als ein vor Allem wichtiges und erhabenes Ereigniss betrachten und feiern konnte.

Bis zu diesem Punkte, wo der Begriff eines mit dem kirchlichen, oft Hand in Hand gehenden, oft aber ihm entgegengesetzten Kultus der Kunst sich ergibt, musste ich diese Bemerkungen führen, um nun ohne missverstanden zu werden, zur Betrachtung des Verhältnisses übergehen zu können, in welchem die heilige Malerei zur geschichtlichen Malerei steht. Ich habe mich schon oben gegen die Ansicht ausgesprochen, dass Darstellungen aus der heiligen Geschichte für die Kunst unseres Zeitalters durchaus unzulässig seien. Dies scheint die Ansicht Vischer's zu sein, den ich hier als Vertreter dieser Ansicht zu betrachten habe. Vischer (Kritische Gänge II, S. 370) bezeichnet die romantische Kunst, die heilige Kunst des Mittelalters als die Kunst der phantastischen Subjektivität. Der Mythus, der hier zu Grunde liegt, nicht mehr geglaubt, werde zur Allegorie. Die gläubige Phantasie werfe Bild und Gedanken in Eins zusammen und glaube daran. Der kritische Geist hebe diese Einheit (dogmatische Wahrheit) auf, und das Symbol oder der Mythus werde zur Allegorie: „ein Bild, an das wir nicht glauben, sondern das wir im Betrachten auflösen, um abstrakt seine Bedeutung zu finden, Götter, Maria, Heilige und jüngste Gerichte sind jetzt todte Allegorieen.“ Dies kann nicht zugegeben werden; Alles dies ist mehr als Allegorie; Götter und Heilige sind Charaktere, oder wenn man hier einen andern Ausdruck vorzieht * künstlerische, plastische oder malerische Individualitäten, die als solche poetische Schöpfungen des menschlichen Geistes gewiss das Recht haben, ein Gegenstand der Kunst zu sein, in deren Gebiet ja doch, und namentlich gilt dies von der jetzigen Zeit, alle die Gestalten und Formen gehören, die einst aus der schöpferischen Thätigkeit des mensch-

* Charaktere, aber herausgehoben aus dem Leben, aus dessen Konflikt der Charakter hervorgeht. Dies Herausgehobensein aus der bestimmenden Einwirkung des Lebens, der Realität ist es, was Hegel ihnen die Bedeutung als Charaktere absprechen liess.

lichen Geistes hervorgegangen, für diesen eine, sei es nun poetische oder religiöse Wirklichkeit und Existenz gehabt haben.

Spricht man nun aber im Allgemeinen der Kunst das Recht und den Beruf zur Darstellung solcher poetischen Erzeugnisse des menschlichen Geistes nicht ab, warum es ihr verargen und verkümmern, wenn diese Gestalten oder Ereignisse gerade dem christlich mittelalterlichen Mythus angehören. Warum gerade hier den grobmateriellen Maassstab der wirklichen Existenz anlegen, da doch diese Kreise unserer ganzen Welt- und Lebensanschauung zunächst stehend, ja auf das Innigste mit ihr verwandt und verbunden sind, und andrerseits auch der Kunst schon einen so unerschöpflich reichen Stoff der tiefsten und herrlichsten Schöpfungen dargeboten haben? Ich meinerseits weiss nicht zu sagen, was der kirchliche Glaube und die religiöse Ueberzeugung damit zu schaffen haben, die Transfiguration oder die Vision des Ezechiel für vortreffliche Kunstwerke zu halten. Es scheint mir kleinlich, von der Kunst zu verlangen, sie solle nur darstellen, was in der That wirklich dagewesen sei und woran man mit gutem Gewissen als an ein wirklich existirendes oder doch existirt habendes Faktum glauben könne. Glauben wir denn, frage ich, an den Faust, wie ihn Göthe gezeichnet, oder gar an den ganz übernatürlichen Mephistopheles? Glauben wir denn an Hagen und Volker und Chrimhild und die übrigen Helden der Nibelungen, und sind dieselben deshalb etwa minder vortreffliche Kunstschöpfungen oder in ästhetischem Sinne minder wahre Gestalten, als wenn sie uns durch alte Urkunden verbrieft und dokumentirt wären? Und schliesslich, wollten wir nun gar die grossen Künstler tadeln, die uns diese erhabenen Gestalten der Sagen und der Dichtung durch ihre Meisterhand zu einem neuen Leben gleichsam emporgezaubert haben?

Doch ich unterlasse es, hieraus noch die weiteren Folgerungen für die heilige Malerei zu ziehen und will nur noch dies Eine hinzufügen. Die Geschichte der Kunst führt uns eine ununterbrochene Reihe von Entwickelungsformen vor, die, von den verschiedenen Bildungsstufen der Zeit selber getragen, in dem engsten und innigsten Zusammenhange mit einander stehen. Jede neue Periode der Kunstgeschichte bereichert sich mit den

Formen der vorangegangenen Periode, die sie aufnimmt, fortführt und auf eine neue Weise, dem Fortschritt des Geistes gemäss, weiter entwickelt. Sei es durch äusserliche Uebertragung oder durch einen innern und unbewussten Zug weltgeschichtlicher Nothwendigkeit, das Wahre und Ewige einer jeden Entwickelungsform lebt auch in einer Periode fort, die schon zu einer neuen höheren Entwickelungsform gelangt ist. Die strenge, erhabene Würde der ägyptischen Götterfiguren feiert in der griechischen Kunst eine schönere Auferstehung; die vollendete Schönheit der griechischen Götterbilder gelangt in einer späteren Kunst zu einer schöneren Erscheinung, indem sie durch die Innigkeit und Tiefe des modernen Geistes gleichsam eine neue Weihe erhält. Ist diese lebendige Aufnahme früherer Bildungsformen schon der gesammten Kunstgeschichte eigenthümlich, um wie viel mehr gehört sie nicht unserer Zeit an, der wir schon früher jenen universellen Trieb, so wie die Fähigkeit und den Beruf alles wahrhaft Lebendige vergangener Bildungsstufen in sich aufzunehmen, zuerkennen mussten. Und so hat denn auch in der That unsere Kunst alle geistig bedeutenden Eigenthümlichkeiten früherer Perioden der Kunstgeschichte in sich aufgenommen. Der antike Mythos, die nordisch germanische Sage, die Gebilde der Dichter aller Zeiten und Völker, alles dies hat in der Kunst der Gegenwart seinen Platz gefunden, ohne dass man ihr daraus einen Vorwurf machen dürfte. Es wäre ein weder durch die Geschichte, noch durch die Theorie gerechtfertigtes Unternehmen, wenn wir aus dieser Fülle von Gegenständen gerade diejenigen ausscheiden wollten, welche der nächstvergangenen Zeit und einer Weltanschauung angehören, auf welcher trotz aller Umwälzungen unsere ganze geistige und materielle Existenz noch immer beruht. Es ist dies die christlich romantische, welche, wenn auch in vielen Punkten von der modernen Bildung schon überschritten, dieser immer noch näher steht, als die der klassisch antiken Welt oder was sonst für eine Periode der Weltgeschichte. Ihre Gegenstände gehören der heiligen Geschichte an, und wenn dieselben auch nicht immer mehr im strengen Sinne des Wortes geglaubt werden, so bergen sie doch jedenfalls noch immer eine so reiche Fülle künstlerischer Be-

handlung fähiger Stoffe und Motive, dass man dieselben, falls sie nicht mit der schon oben gerügten Prätension kirchlicher Geltung oder dogmatischer Belehrung auftreten, nur mit Unrecht aus dem Bereiche des modernen Kunstlebens ausschliessen und verbannen könnte. Man lasse der Kunst auch hierin gewähren. Wie unsre Zeit mit tiefinnigem Bewusstsein eine durchaus neue und von allen früheren Versuchen ähnlicher Art verschiedene Richtung auf die Geschichte genommen und somit der Kunst ein ganz neues und unbekanntes Gebiet errungen hat, so wird sie es auch verstehen, einer Kunstweise, die noch immer einen grossen und bedeutenden Theil aller Kunstübung in Anspruch nimmt, eine Auffassung abzugewinnen, die dem Geiste der neueren Zeit entspricht. Die Gegenstände, die einer solchen Auffassung nicht mehr fähig sind, werden von selbst aufhören, behandelt zu werden, und die Kunst, vom Geiste ihrer Zeit geleitet, wird sich von ihnen abwenden, wie sie sich auch in der That schon von vielen Gegenständen gänzlich losgesagt hat. So scheint es denn aus dem Bisherigen wohl zur Genüge hervorzugehen, dass die Kunst Gegenstände der heiligen Geschichte auch heut zu Tage noch behandeln könne und dürfe, ohne gegen die Forderungen moderner Bildung im geringsten zu verstossen; wie nun aber jene Gegenstände behandelt werden, mit welchen Intentionen und Prätensionen sie auftreten, das allerdings ist eine andre Frage, und hier tritt die Kritik in ihr gutes Recht ein, die Spreu von dem Weizen zu sondern, und indem sie den Maassstab der Kunst selbst an das Kunstwerk anlegt, ihr Recht und Urtheil darüber zu sprechen.

Jetzt noch ein Wort über das Verhältniss der heutigen religiösen Malerei zu der geschichtlichen Kunst. Der Geist eines Zeitalters ist bei einigermaassen umfassender Bildung nie so beschränkt und einseitig, um sich in einer einzigen Richtung der Kunst vollkommen aussprechen zu können. Der ganze Verlauf der Kunstgeschichte zeigt es, dass stets mehrere und zwar mehr oder weniger verschiedene Richtungen in der Kunst neben einander bestanden haben und dass die Zahl, wie die Verschiedenheit derselben, immer im Verhältnisse zu der mehr oder minder erweiterten Bildung und Weltanschauung einer bestimmten Zeit gestanden haben. Je einfacher und in sich unterschiedsloser die

Substanz eines Zeitalters gewesen, desto mehr konnte sich der Kunstgeist derselben in einfache, wenig unterschiedene Richtungen zusammenfassen: je mannigfaltiger jene Substanz wurde, je mehr sich der Gesichtskreis erweiterte, je mehr die ganze Welt, und Lebensansicht sich in bestimmte Massen und Richtungen sonderte; desto mannigfaltiger, verschiedener, oft widerstrebender wurden auch die Richtungen, Tendenzen und Auffassungsweisen in der Kunst, so dass man von einem bunten, bewegten und sich zwischen Extremen hin- und herneigenden Kunstleben sicher auf eine ebenso reich belebte und durch die verschiedenartigsten Interessen in Bewegung gesetzte Zeit schliessen darf.

Dieses Verhältniss findet auch dann nicht minder statt, wenn eine Richtung, die sich am meisten dazu eignet, Träger der Gesammtstimmung einer Zeit zu sein, mit Bestimmtheit über die anderen dominirt; die Herrschaft dieser Einen Richtung wird nie absolut und ausschliesslich sein, es werden neben ihr — wie eine solche kompakte Einfachheit auch im Zeitbewusstsein nicht möglich ist, — die mannigfaltigsten anderweitigen Bestrebungen und Kunstgattungen sich in ihrer Geltung aufrecht erhalten, sich gleichsam um jene gruppiren und mit ihr in nähere Beziehungen und Verbindungen treten. Das Dominiren Einer Richtung schliesst niemals die Wirksamkeit anderer aus. Man kann dies an der ganzen Kunstgeschichte verfolgen. Schon im Alterthume, in der griechischen Kunst z. B., wo die Beziehungen doch bei weitem einfacher und unterschiedsloser sind, fallen diese, sowohl in Beziehung auf Behandlung, als auch auf die Gegenstände verschiedener Richtungen der Kunst, in besondere Gruppen und Schulen auseinander. Noch mehr aber findet dies im Mittelalter statt. In einem grossen Theile desselben herrschte die ernste und strenge Darstellungsweise vor, in einem von aller weltlichen Beziehung ganz absehenden kirchlichen Sinne. Es ist diese Herrschaft aber auch hier keine ausschliessliche, und die Kunstgeschichte zeigt, wie sich neben diesen Darstellungen rein kirchlicher Intention die Spuren des Genre und der Landschaft, der Einfluss der Antike u. s. w. nachweisen lässt. Nach dem Ausgange des Mittelalters kommt sodann eine Zeit, in der man das Genre als dominirend betrachten kann; so einhellig und allgemein sich aber auch der Zeitgeist dieser Kunstgattung zuwendete, so wur-

den doch deshalb anderweitige Darstellungen aus der heiligen Geschichte oder aus anderen Kreisen keineswegs gänzlich vernachlässigt oder gar vertrieben. Wie nun aber im Verlauf der Geschichte erst die heilige, dann die Genremalerei vorgeherrscht haben, so wird eine Zeit kommen, in der die geschichtliche Malerei dominirt, ohne deshalb in einseitiger Ausschliesslichkeit nun auch schlechthin die übrigen Kunstgattungen zu verbannen. Die geschichtliche Malerei als diejenige, in welcher der moderne Geist seinen passendsten und vollkommensten Ausdruck gefunden, wird gleichsam an der Spitze der gesammten Kunstentwickelung stehen, und um sie herum werden die übrigen Kunstgattungen sich gruppiren, ohne wenigstens durch jene andre höhere und allgemeiner geübte Gattung in ihrer Existenz irgendwie gefährdet zu sein. (Andre Ursachen können allerdings dazu beitragen, eine besondere Kunstgattung, z. B. die heilige Malerei, mehr oder weniger in der Kunstthätigkeit einer besonderen Zeit zurückzudrängen; aber dann sind dies eben andre Ursachen und gehören gar nicht in den Bereich dieser Untersuchungen). Eine solche Ausschliesslichkeit hat niemals in der Geschichte stattgefunden, wie sollte man sie für die Zukunft und gerade für unseren bestimmten Fall vermuthen oder wie gar die Theorie sie a priori hinstellen?

Es hat sich also, was das Verhältniss dieser beiden Kunstgattungen zu einander betrifft, zunächst die Gewissheit herausgestellt, dass durch das Hervortreten der geschichtlichen Malerei keineswegs nun auch die Existenz jener Gattung nothwendig in Frage gestellt sei, die wir die heilige Malerei nennen; ein Resultat, das zugleich als Verwahrung gegen jede einseitige und beschränkte Auslegung der hier ausgesprochenen Ansichten und Hoffnungen dienen möge. Das Verhältniss jener beiden Kunstweisen beschränkt sich nun indess keineswegs allein auf eine blosse Duldung, wie man etwa sagen könnte, auf ein gleichgültiges Nebeneinander; es findet vielmehr noch ein weit tieferer Zusammenhang und eine innigere Beziehung der beiden Richtungen auf einander statt. Darauf deutet zunächst schon die Entwickelung der heiligen Malerei selbst hin. In ihr zeigt sich zuerst eine bestimmte Richtung auf die Geschichte.

So lang die Menschen noch um das Leben und um die Welt

welche die Kirche als schlecht und verwerflich darstellte, zu kämpfen hatten, so lange konnten diese beiden Mächte, Welt und Leben, keinen Platz in der Kunst einnehmen. Man begnügte sich, eine andre, bessere Welt dieser schlechten gegenüberzustellen. Beide hatten keine Verwandtschaft mit einander. Die heiligen Bilder des früheren Mittelalters, wie noch später die der griechischen Kirche, haben der Welt entsagt, sie verharren in einer starren, durch nichts Aeusserliches, Weltliches berührten Einsamkeit. Der Hauch des Lebens ist nicht zu ihnen gedrungen; desshalb sind sie selbst dem Leben fremd. Je mehr sich dagegen die geistige Substanz der Völker in die Welt, in die äusseren Verhältnisse und Zustände des Lebens umsetzte, je mehr diese zum Ausdruck geistiger Mächte wurden, desto mehr wurden sie auch wiederum geeignet und berechtigt ihren Ausdruck, ihre Stelle in der Kunst zu finden. Es bedurfte langer Zeit dazu, ehe der Geist sich der Welt gänzlich bemächtigen konnte, ehe der Mensch allen seinen Umgebungen den Stempel der Geistigkeit aufzudrücken und sie dadurch zu der Schönheit und dem Adel zu erheben vermochte, die sie würdig machten in der Kunst eine ehrenvolle Stellung einzunehmen. Ein auch äusserlich schön gestaltetes Leben muss als Bedingung jeder kräftigen Kunstentwickelung betrachtet werden; je schöner, je reicher, je herrlicher sich das Leben der Völker entfaltet, desto mehr Stoff und Nahrung kann daraus die Kunst für ihre Zwecke ziehen; Geschmack, Glanz und Schönheit im Leben sind von jeher mit der Blüthe der Kunst Hand in Hand gegangen; denn in ihnen ist zugleich eine freiere Entwickelung geistiger Bildung und das geläuterte Wohlgefallen an der schönen sinnlichen Form enthalten *.

Das Ende des dreizehnten und den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts kann man als eine solche Periode betrachten, in der die schon längere Zeit vorhandene geistige Bildung und

* Soll überhaupt,' sagt Hotho einmal sehr schön, eine bestimmte Kunst emporblühen und sich zur letzten Reife zeitigen, so muss immer das sonstige Leben vorarbeiten und mitarbeiten, und in ähnlichem Sinne Schelling: „Nur dann, wenn das öffentliche Leben durch die nämlichen Kräfte in Bewegung gesetzt wird, durch welche die Kunst sich erhebt, kann diese von ihm Vortheil ziehen."

eine dem entsprechende schönere und gefälligere Gestaltung des Lebens ihren Einfluss auf die Produktionen der Malerkunst zu zeigen begannen. Die Welt war genug bewältigt und von den Interessen des Geistes durchdrungen, das Leben hatte eine schöne und der geistigen Bildung entsprechende Form erhalten, um in den Bereich der Kunst aufgenommen zu werden, die eines begeisteten und der Schönheit fähigen Materials bedarf. Zu dieser Zeit fingen Welt und Leben an, eine Macht in der Kunst zu werden; die Kunst machte damals die ersten Versuche, sie mit den bisher ausschliesslich von ihr verfolgten Interessen zu vermitteln und in Einklang zu bringen. Cimabue und Giotto sind die grossen Männer, die das Werk dieser Vermittelung unternommen haben, und man hat Unreeht, wenn man, wie Hallmann, erst mit der Reformation das Bestreben, das Heilige mit dem Profanen zu vermitteln beginnen lässt. Die Reformation bringt zur Vollendung auf allen Gebieten des Lebens, was vergangene Jahrhunderte schon vorgearbeitet hatten; namentlich war die Kunst von früh an eine solche rüstige Vorkämpferin; auf ihren Gebieten treten die reformatorischen Ideen am frühesten hervor.

Es ist schon oben einmal bemerkt worden, wie jene Vermittelung und damit der gänzliche Umschwung der Kunst im dreizehnten Jahrhundert sich in einer Richtung auf die Geschichte bekunde. Man wollte die Heiligkeit, die es darzustellen galt, nicht mehr blos in ihrer abstrakten Hoheit sehen, sondern mitten in der Welt, wie sie diese, alle ihre Verhältnisse und alle ihre Zustände durchdringt, wie sie sich in dem Gedränge, in den Zufällen, in den mannigfaltigsten Lagen des Lebens bewährt, wie sie sich endlich in diesem oder jenem bestimmten Charakter und Individuum und in dessen ganzem Thun und Treiben offenbart. Dies ist die eine Seite der grossen Umwandlung, welche damals die Kunst erlitt. Man wollte statt einzelner abgeschlossener und gleichsam stabiler, der Bewegung enthobener Momente der heiligen Geschichte, Handlungen und lebendig bewegte Vorgänge derselben und statt einzelner Figuren von Heiligen malte man deren Leben, ihre mannigfaltigen Schicksale und Begebnisse, ihre Wunder und Thaten. Alles dies sind Koncessionen, die man der Macht der Welt und der Gewalt

des Lebens machte; und eine ähnliche Koncession war es, wenn man sich auf Verherrlichung solcher Heiligen wandte, die wirklich dem Leben einer unlängst überschrittenen Vergangenheit angehört hatten und deren Andenken noch frisch und ungetrübt in dem Bewusstsein einer Zeit lebte, welche, weniger zerstreut und zersplittert als die unsrige, derartige Eindrücke auch mit grösserer Ausdauer und Bestimmtheit als diese, festzuhalten geeignet war. Dieselbe dadurch gewonnene Lebenswahrheit aber wurde sodann auch auf die Geschichten der Heiligen der Legende und Bibel übertragen und die Thaten derselben, obgleich einer längst vergangenen Periode angehörig, durch Aufnahme und liebevolle Darstellung gegenwärtiger Kleidung, Tracht, Sitte und Umgebung gleichsam in das frische, warme Leben der Gegenwart selbst versetzt und darin heimisch gemacht.

Dies sind die Anfänge der neueren Geschichtsmalerei, ihre ersten Versuche auf dem Gebiete der heiligen Kunst. Es war unendlich viel damit gewonnen — der erste Schlagbaum zwischen einer jenseitigen isolirten Heiligkeit, der die Kunst bisher allein zu dienen hatte, und einer als verderbt und dem Heiligen, dem Geiste als unzugänglich dargestellten Welt, war gefallen. Man hat es schon öfter bemerkt: das erste Erscheinen einer neuen Richtung enthalte im Keime schon das ganze Wesen derselben. Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter in der Fülle. Beides findet hier statt. Das erste Auftreten dieser neuen Kunstrichtung zeigt ein Streben, die Idee einer absoluten Heiligkeit mit dem Leben zu versöhnen: der erste Wunsch dieser jungen Kunst ist auf den Reichthum und die Fülle einer in Glanz und Schönheit prangenden Welt gerichtet. In diesen beiden Seiten ist das Wesen der geschichtlichen Malerei enthalten. Denn die Verschmelzung des Heiligen mit dem Weltlichen, die Darstellung des Weltlichen als vom Heiligen durchdrungen, des Geistigen, Heiligen als vollkommen in die Wirklichkeit über- und aufgegangen — dies macht in der That das Wesen der geschichtlichen Kunst aus, wie sich dieselbe in der neueren Zeit selbst erfasst hat.

Die kirchliche heilige Malerei hat jene Heiligkeit zum Gegenstande, in Symbolen oder in mythischen Idealen ausgedrückt, unberührt von den Mächten der Welt und jedem Einfluss der-

selben entrückt; die geschichtliche Malerei überträgt dieselbe auf den Boden, wo sie sich energisch ins Leben und in die Wirklichkeit umgesetzt hat, auf den Boden der Geschichte. „Wer stellt den heiligen Geist würdiger dar, sagt Vischer einmal, derjenige der ihn als Taube über einem Bündel von Strahlen malt, oder derjenige der einen edlen, grossen Mann, einen Luther, einen Huss im Feuer der göttlichen Begeisterung vor mich hinstellt?“ (Jahrb. der Gegenwart 1844, S. 47), und ähnlich bemerkt Grüneisen in Bezug auf die bildliche Darstellung Gottes: „Unterlasse desswegen der christliche Künstler Gott in sichtbaren Formen und in sinnlichen Zügen darzustellen. Erkenne und bilde er Höheres, Geistiges und Sittliches, wie es im Menschen als ein Menschliches ihm entgegentritt!“ Ueber die Symbolik ist schon oben gesprochen. Ich glaube, was man im Geist und in der Wahrheit erkannt hat, das bedarf keiner symbolischen Darstellung mehr. Was unter uns wirklich geworden ist, das braucht man, um es darzustellen, nicht mehr in Zeichen zu hüllen. Das symbolische Zeichen ist eine Aushülfe unvollkommener Erkenntniss und als solche hat es eine grosse Bedeutung für die Kunst sowohl, als für die Religion gehabt — es auch heute noch für nothwendig erklären, hiesse die Gesammtentwickelung der Kunst, wie der Religion aufheben und in Abrede stellen. Diese Symbolik ist es namentlich, die der mythischen, heiligen Malerei den Vorwurf zugezogen hat, sie sei grob materialistisch.

Seine Anschauungen und Conceptionen in idealen Gestalten darzustellen, die einzig und allein dem Gebiet der Phantasie angehören und ihre künstlerische Existenz keinem äusserlich Gegebenen, sondern nur der künstlerischen oder religiösen Imagination verdanken, das kann und soll keine Macht dem Künstler, der wie über seine Zwecke, so auch über seine Mittel frei schaltet und waltet, verwehren. Es wäre, wie wir dies schon oben zu wiederholten Malen ausgesprochen haben, eine eben so grosse Beschränkung, als ihm diejenigen auferlegen, die da verlangen, er solle nur solche Ideale darstellen. Die Kunst, sagen sie, fordere Ideen, Ideen fordern Personifikationen in überirdischen Wesen; nur diese lassen den hohen idealen Styl zu, der die Formen von allen Schlacken der Zufälligkeit

und Endlichkeit reinigt. Oder wie Wendt (Hauptperioden der schönen Künste S. 9) es ausdrückt: vollkommene Einheit von Idee und Form, die zur Darstellung des Schönen gehört, ist nur im Elemente des Göttlichen, auf dem Gebiete der Religion zu erreichen. Jenen kann man mit Vischer erwidern, in ihrem Schlusse sei nur eine Kleinigkeit vergessen — die Weltgeschichte! — und was diese Auffassung betrifft, so kann man sich mit Recht fragen, wie denn überhaupt die Form auf dem Gebiete der Religion, welcher alles Aeusserliche, alle Form als das Schlechte erscheint, zu einer so grossen Bedeutung kommen könne, und es lässt sich mit den Worten des Berichterstatters im Kunstblatt (1833 Nro. 20) erwidern: jene Theorie habe den Himmel erobern wollen und darüber in einseitiger Eilfertigkeit die Erde aus den Augen verloren.

Stellt nun also die heilige Malerei die Ideen von Heiligkeit und Göttlichkeit in selbstgeschaffenen oder überlieferten Idealen dar, und bedient sie sich der Formen der Wirklichkeit dazu nur in sofern sie derselben zum sinnlichen Ausdruck jener Ideen nothwendig bedarf — während dieselben an und für sich jener Fähigkeit, des Göttlichen, ermangelten, und desshalb erst in eine ihnen fremde, überirdische Welt erhoben werden mussten — so geht die geschichtliche Malerei dagegen von der Ueberzeugung aus, dass die Wirklichkeit, die Welt und ihre Formen, sehr wohl fähig und geeignet seien, dem Göttlichen, Geistigen — religiös zu sprechen, dem Heiligen zum vollkommenen Ausdruck zu dienen, und in dieser Ueberzeugung stellt sie dieselben dar. Auch sie, als Kunst, kann nicht anders als sie idealisiren; auch sie erhebt die Formen der Wirklichkeit, der Realität zu einem Ideale; es ist dies Ideal aber kein fremdes, ausser und über der Wirklichkeit liegendes, wie in der heiligen Kunst; das Ideal der wahren geschichtlichen Kunst liegt innerhalb der Realität selber; die Ueberzeugung, dass diese des Ideals an und für sich fähig sei, ist der geschichtlichen Malerei das A und O, das Wasser und Brod ihres Lebens. Es hängt dieselbe mit der Wahrheit zusammen, dass das Sinnliche, Irdische, Weltliche überhaupt fähig sei, das Göttliche und Heilige zur Erscheinung zu bringen. Diese Wahrheit ist das Grundprincip aller, und im höchsten Sinne, der geschichtlichen Kunst.

Die Geschichte ist die Offenbarung Gottes. In ihr offenbart und verklärt sich sein Wesen, wie in den heiligen Schriften der Religion; hier dem Begriffe nach, in der Geschichte der That und Wirksamkeit nach. Beide, heilige und geschichtliche Kunst, haben es, religiös zu sprechen, mit der Offenbarung Gottes zu thun; jene mit der Offenbarung der Idee nach, diese mit der Offenbarung der That und Wirklichkeit nach in der Geschichte. Die geschichtliche Malerei ist somit die Vollendung und vollkommene Bethätigung derjenigen Principien, welche vor fünf bis sechs Jahrhunderten durch Giotto den Aufschwung der neuen christlichen Malerei herbeigeführt haben; sie ist, durch die Entwickelung aller Wissens- und Lebensformen hervorgerufen, gleichsam die letzte und höchste Stufe, zu der sich die heilige Malerei entwickeln kann; sie ist die letzte Vollendung der heiligen Malerei selber.

SECHSTER ABSCHNITT.

Das Gegenbild der heiligen Malerei bildet das Genre. Danach modificirt sich das Verhältniss derselben zur geschichtlichen Malerei. Ehe wir zur Betrachtung dieses Verhältnisses übergehen, haben wir noch die Stellung des Genre zu der sog. Historienmalerei zu betrachten. Der beinahe die ganze Malerei umfassende Gegensatz von Historie und Genre ist so gäng und gäbe und so geläufig geworden, dass man sich über die Bedeutung seiner beiden Seiten kaum mehr Rechenschaft geben zu dürfen glaubt. Nichts desto weniger ist es bei einer genauen Untersuchung sehr schwer, und wie wir zeigen werden, fast unmöglich, die Gränzen des Genre und der Historie festzusetzen. Es beruht diese Schwierigkeit auf dem Umstande, dass der Unterschied jener beiden Kunstgattungen ohne durch den Inhalt bedingt zu sein, lediglich durch die Auffassung bestimmt wird,

diese aber, als rein subjektive jedes Versuches einer festen Abgrenzung und Sonderung spottet. Historie und Genre sind Stylunterschiede, und als solche streng auseinander zu halten. Man hat namentlich in neuerer Zeit, wo das Genre immer mehr in seiner höheren künstlerischen Bedeutung aufgefasst wird, den Unterschied auf verschiedene Weise festzusetzen versucht; man ist fast mit allen derartigen Versuchen gescheitert. Es ist aber immer schwer, sich von einer althergebrachten Ansicht zu trennen, obgleich in diesem Falle die Sonderung der Gattungen für die Gegenwart mehr Schaden angerichtet, als Nutzen gestiftet hat. Für die geschichtliche Betrachtung ist dieselbe allerdings nothwendig, und auch für die Gegenwart wird es so leicht nicht durchzuführen sein, die ganze Eintheilung fallen zu lassen. Indess ist es nicht zu verkennen, wie man über dem Unterschied der Formen die Einheit und gleiche Berechtigung des Inhalts vergessen hat; wie eine äusserliche Eintheilung allmälig zu einem Urtheile über grösseren oder geringeren ästhetischen Werth der Kunstwerke geworden ist, und wie namentlich daraus ein gewisses Vornehmthun gegen das Genre, als eine untergeordnete Kunstweise entstanden ist, welche Hotho mit Recht einer gewissen Klasse von Künstlern und Enthusiasten zum Vorwurf macht, „die mit der Ansicht grossthun, wer ein echter Maler sei, müsse nichts als biblische Geschichte und historische Momente komponiren, oder Portraits malen berühmter Individuen und ausgezeichneter idealer Schönheiten“; während es doch darauf, wie er weiter ganz richtig bemerkt, in der Malerei unter allen Künsten fast am wenigsten ankomme. Uebrigens müssen solche Enthusiasten immer weniger werden, da einmal das Genre in der neueren Zeit eine sehr grosse Ausdehnung gewonnen hat, und sich nicht allein in der Theorie, sondern mehr noch in der Praxis die Grenzen beider Kunstweisen immer mehr verwischt haben.

Wir haben schon oben einmal auf eine Analogie dieses Verhältnisses in der Literatur aufmerksam gemacht, wo die Novelle, indem sie ursprünglich nichts anders beabsichtigte, als eine Situation nach dem Leben mit aller Wahrheit und Lebendigkeit zu beschreiben, zum Roman fast dieselbe Stellung einnimmt, wie das Genre zur Historienmalerei. Dass man aber auch hiemit nicht

weit reicht, sieht ein Jeder ein, der die mannigfaltigen Schwankungen und Uebergänge zwischen jenen beiden modernen Formen der Erzählung kennt. Dies sah auch Schorn, welcher in einem Umrisse einer Kunsttheorie auf diese Analogie aufmerksam macht, und an dessen Bemerkung wir sogleich anknüpfen können. „Wie die Novelle sich durch mannigfaltigere Verbindung von Charakteren und Begebenheiten zum Roman erhebt und sogar in gewissem Grade dramatisch oder episch werden kann, so erhebt sich auch die Genremalerei durch Vergrösserung ihrer Dimensionen und bedeutsamere Auffassung des Gegenstandes auf eine höhere Stufe und tritt, wie in den Werken venetianischer und neuerer Meister, unmittelbar an die Historienmalerei heran. Doch bleibt sie ihrer Natur nach immer mehr für das Komische und Sentimentale geeignet, während das Tragische und Pathetische allein von der Historienmalerei mit Glück dargestellt wird.“ Hier haben wir ein Resumé der gangbaren Ansichten über jenes Verhältniss, aber gerade daran ist leicht zu sehen, wie schwer und unhaltbar die strenge Sonderung sei. Allgemeinere Bestimmungen zunächst, wie die von Schorn angegebene, dass die Historie subjektiver, das Genre dagegen objektiver Natur sei, oder dass die Historie es mit dem Individuum, das Genre dagegen mit der Gattung zu thun habe, sind in einer Hinsicht ganz richtig, können in andrer Beziehung indess auch gerade umgekehrt werden. Denn man kann erstens wohl mit demselben Rechte behaupten, die Historie sei objektiv, indem sie die Macht des dem Künstler gegenständlich, objektiv gewordenen Gedankens in einem viel höheren Grade bekunde und in diese mächtig ausgebildete, feststehende Objektivität die Subjektivität des Künstlers bei weitem mehr aufgehe, während dieselbe in dem Genre, als dessen Gegenstände nicht die in einem solchen Grade überwältigende Macht des Gedankens haben, einer subjektiven willkürlichen und gleichsam spielenden Auffassung viel mehr Raum böte.

Der anderen Bestimmung, wonach das Genre die durch das Individuum repräsentirte Gattung, die Historienmalerei dagegen das Individuum selber zum Gehalt habe (und die auch Tittmann ausspricht: Ueber das Schöne und die Kunst S. 581) lässt sich nicht minder richtig entgegnen, dass es die

Historie mehr mit dem Ewigen, Höchsten und Unwandelbaren in den Individuen, als mit der einzelnen zufälligen Persönlichkeit zu thun habe, welche letztere dagegen gerade im Genre zu ihrem vollkommenen Rechte käme. Denn das Genre stellt ja eben das Individuum in seiner Einzelheit, in der Unbefangenheit seines Daseins, mit allen seinen Beschränkungen dar, wie es gerade ist und wie es sich gerade in seiner alltäglichen, beschränkten Umgebung gebahrt. Es ist die Individualität, die sich ohne allen Anspruch und lediglich als solche darstellt denn nirgend ist der Mensch mehr zu Hause, als in seiner Beschränkung; und selbst Faust, wenn er das grosse Treiben der Welt mitangesehen, wird erst wieder wohl zu Muthe, wenn er sich in seiner eingeräucherten und eingebauten Stube und im matten Scheine seiner alten Lampe wieder findet. In der Historie dagegen tritt das Individuum, zwar ohne seine Individualität aufzugeben, doch in so gesteigerter Reinheit und Würde auf, dass es mit grösserem Recht als Träger und Repräsentant der geistigen Gattung betrachtet werden kann.

Diese Unterscheidungen beweisen am sichersten die Untrennbarkeit der beiden Kunstweisen, welche die Theorie durchaus trennen will. Nicht minder unzulänglich sind die andern Versuche. Lässt man sich nämlich auf Unterschiede in der Grösse ein, so hat man damit schon allen und jeden Grund der Eintheilung vollkommen aufgegeben. Denn wenn durch Vergrösserung des Maassstabes das Genrebild zum historischen werden kann, so folgt daraus, dass ein verkleinertes Historienbild zum Genrebilde würde, und man würde damit um so grösseren Schwankungen des Zufalls hingegeben sein, als gross und klein in Bezug auf Kunstwerke und Bilder doch wahrlich sehr relative Bezeichnungen sind. Eine ästhetische Kommission wird nothwendig erst die Normalmaasse für Genre und Historie festsetzen müssen.

Ja, auch den verschiedenartigen ästhetischen Eindruck, den die Kunstwerke auf den Beschauer machen oder den besonderen sittlichen Charakter oder die bestimmte Gefühlsweise, die ihnen innewohnen, wird man schwerlich als Unterscheidungsmerkmal zwischen Genre und Historie gelten lassen können;

wie dies in den oben angeführten Worten Schorn und ebenso der Graf Raczynski thut. Denn wenn jene Ansicht dem Genre das Komische und Sentimale, der Historie dagegen das Tragische und Pathetische vindiciren möchte, so ist es einmal sehr denkbar, dass auch das Tragische und Pathetische in einem Bilde, das nichts anders als Genre ist und sein will, in vollkommenem Maasse und mit überwältigender Kraft zur Anschauung gebracht werde. Andrerseits aber wäre es wohl eine zu grosse Beschränkung, dem Humor und überhaupt dem Elemente des Komischen jeden Platz in dem historischen Kunstwerke streitig machen zu wollen. Mit dem rechten Ernste paart sich der rechte Spass am aller innigsten.

Was endlich das von Schorn dem Genre allein zugewiesene Element des Sentimentalen betrifft, so bezeugt eine ganze geachtete Malerschule es zur Genüge, dass auch in der Historienmalerei das Sentimentale eine sehr bedeutende Geltung einnehmen könne.

Die neue durch die Entwickelung der Wissenschaft hervorgerufene tiefere Begründung und Anerkennung des Genre hat nun, selbst wenn sie beide Kreise von einander trennen wollte, mehr die Einheit als die Verschiedenheit derselben nachgewiesen. Wahrhaft wichtig, sagt Hotho S. 132 dürfe dem Menschen allein das werden, was ihn nicht als zufälliges vereinzeltes Subjekt betrifft, sondern was die Grundfesten seines Daseins, den wesentlichen Gehalt seines Handelns und Wissens ausmacht, Glaube, Staat, Familie, Natur u. s. f. Hebe nun der Maler in Ausdruck, Stellung und Gruppirung, in Gestalt und Färbung, Situationen, Empfindungen und Ereignissen das Gehaltreiche, Wahrhafte und Ewige heraus, lasse er alle Einzelheiten ganz nur hievon durchzogen sein, dann allein fasse er im Sinne und Geist der historischen Malerei auf. Der Genremaler nun (S. 138) müsse zwar auch, wie der Historienmaler Natur und menschliches Leben, in soweit er es vor uns ausbreitet, in den innersten Tiefen zu fassen verstehen und durchdrungen haben. Was dagegen in der historischen Malerei das vorzugsweise Ausgestaltete und Beseelende sei, bleibe beim Genre nur die Grundlage. Auf der Oberfläche aber, scheinbar selbständig, doch geheim und unvermerkt von der tiefer

liegenden Substanz genährt und gehoben, bewege sich die freie Lebendigkeit im buntesten Spiele umher und freue sich ungehemmt ihres Daseins. In diese Spitzen führe das Genre jeden Inhalt hinaus, in diese Oberflächlichkeit lebe es sich mit voller Seele ein und bringe dieselbe mit heiterer Liebe zur Anschauung. Ich darf nicht daran erinnern, dass Hotho sehr gut sah, wie wenig diese Auseinanderhaltung durchzuführen sei; er selbst nennt Uebergänge zulässig; er hätte sie nothwendig nennen sollen. Nothwendig weil in jeder der beiden verschiedenen Auffassungsweisen nothwendig auch die andre vorhanden sein muss, wenn die historische Malerei nicht ein blosses Zusammenstellen von so oder anders dargestellten Ideen, wie dies neuerdings öfter von Kunstrichtern gefordert worden ist, und das Genre nicht eine inhaltslose, erbärmliche Spielerei mit Aeusserlichkeiten sein soll, die aller tieferen Bedeutung ermangeln, wie dies so manche moderne Genrebilder zum Erschrecken offenbart haben. Jede Seite muss die Einheit beider enthalten. Nur die Art wie diese Einheit erscheint, kann den Unterschied von Gattungen begründen und so ist in der Natur der Sache die Nothwendigkeit von Uebergängen und Nüancirungen enthalten. Diese haben denn auch in der Geschichte der Kunst niemals gefehlt. Hotho nennt als solche, die in der Verschmelzung beider Auffassungen gross gewesen, Correggio, Titian, Paolo Veronese, Murillo, Rembrand und vor allen Rubens. Es lassen sich ähnliche Uebergänge auch in andern Meistern nachweisen, wo man sie bei so strenger Absonderung der Genre am allerwenigsten erwarten sollte. Der ernste und strenge Mantegna malte — oder zeichnete — üppige Liebesbilder; von Dürer und Raphael habe ich in diesem Sinne schon oben einmal gesprochen; die ganze deutsche Historienmalerei ist von einem unverkennbaren Genreelemente durchwebt und durchzogen; ja selbst in den grossen historischen Werken der ernsten toskanischen Schule des Quattrocento machen sich die Spuren einer genreartigen Behandlung auf eine auffallende Weise bemerkbar.

Wir brauchen unsre Untersuchung nicht weiter zu führen, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, eine strenge Sonderung der Historienmalerei und des Genre sei unmöglich. Der

Uebelstand ist der, dass sie lediglich auf dem Styl, auf der Auffassung beruhen soll, und dass man dann inkonsequenter Weise doch dem Inhalte, dem Gegenstande wieder einigen Einfluss bei der näheren Bestimmung der Gattung einzuräumen geneigt ist; Bilder aus der heiligen Geschichte oder aus der Mythologie wird man immer zur Historie zählen, wenn auch ihre Behandlung ganz genrehaft sein sollte, wie in der That Gegenstände der biblischen Geschichte nicht selten auf genreartige Weise behandelt worden sind. Allen diesen und ähnlichen Schwankungen entgeht man durch eine rein sachliche nur durch den Inhalt bestimmte Eintheilung der Gattungen. Bei der Bestimmung des Inhalts lässt sich mit einer viel grösseren Sicherheit verfahren, als bei der des Styls. Darum habe ich bei der bisherigen Eintheilung der Malerei Styl und Auffassung ganz ausser Acht gelassen; die heilige Malerei, das Genre, die Geschichtsmalerei sind lediglich durch den Inhalt bestimmt. Darin liegt denn auch der Unterschied zwischen der geschichtlichen und der bisher s. g. historischen Malerei. Die historische Malerei ist nur durch den Styl bedingt. Die geschichtliche nur durch den Inhalt. Die geschichtliche Malerei soll daher auch keine neue Gattung in Bezug auf Behandlung, Auffassung und Styl bilden; sie wird in diesem Sinne auch keineswegs dem Genre entgegen zu setzen sein, wie man Genre und Historie einander entgegengesetzt hat. Es wird durch diesen Namen eben nichts bezeichnet, als dass die Gegenstände der wirklichen Geschichte entlehnt sind, ihre Behandlung möge übrigens sein, welche sie wolle. So kann es, um auf jene beide Gattungen zurückzukommen eine historische Auffassung und eine genreartige Auffassung der Geschichte geben, wie denn auch in der That schon von vielen Kunstgelehrten die Bezeichnung eines historischen oder geschichtlichen Genre angewendet worden ist. Darüber darf man sich keinen Augenblick wundern; vielmehr ist die doppelte Auffassung wonach die geschichtliche Malerei eben sowohl im hohen Style — wie Hotho auch den historischen nennt —, als genreartig behandelt werden kann, ganz nothwendig in dem Umstande begründet, dass die Geschichte selbst in ihrer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit, in ihrem unendlichen Reichthum der verschie-

denartigsten Auffassung nicht nur fähig ist, sondern sie gewissermassen selbst hervorzurufen scheint, indem einmal für eine jede Auffassung, für eine jede Behandlungsart sich Stoffe in reicher und ungeahnter Fülle darbieten, und andrerseits bei der rein menschlichen Natur aller dieser Stoffe ein jeder auch auf jede Weise angesehen und dargestellt werden kann. Sehen wir doch die Geschichte selbst als Wissenschaft auf eine mannigfaltige und oft ganz verschiedene Weise behandelt und von den Geschichtsschreibern bald sentimental, bald pathetisch u. s. w. dargestellt. Eben so bietet die Geschichte der Kunst einen reichhaltigen Stoff sowohl zur tragischen, wie zur sentimentalen Darstellung und zwar oft genug bei einem und demselben Gegenstande dar; ja selbst eine grandiose Komik, ein erhabener, kolossaler Humor, wo Weinen und Lachen um den Sieg kämpfen, steckt in der Geschichte eben so gut, wie die tragischste Tragik. Somit fällt in dem Begriffe der geschichtlichen Malerei jede besondere Klassificirung des Charakters gänzlich hinweg, und dies möge dem Vorwurfe vorbeugen, dass durch diese Benennung wiederum eine neue Rubrik gleichsam zu dem schon übergenug rubricirten und schematisirten Kunstmaterial hinzugefügt werden solle.

Soll nun dieser rein sachlichen Bestimmung der geschichtlichen Malerei eine eben so sachliche Bestimmung des Genre gegenüber gestellt werden, so würde sich diese nach der früheren historischen Erscheinung des Genre dahin aussprechen, dass dasselbe — gleichsam eine Malerei mit unbenannten Grössen — seine Gegenstände aus dem gewöhnlichen Leben hernehme. Dies würde indess bei dem heutigen Zustande der Kunst dem Umfange des Genre nicht mehr entsprechen, indem dasselbe durch die, seit dem Wiedererwachen der neueren Kunst immer mehr Platz greifende Behandlung dichterischer Produkte eine im Vergleich zur früheren Ausdehnung des Genre nicht unbedeutende Erweiterung erlitten hat. Das Genre, sagt Köster einmal, hat eine Ausdehnung gewonnen, wie sie bei den Holländern nicht zu denken war; eigene und fremde Dichtungen sind in das Bewusstsein des Volkes gedrungen, dem Lesen ein Bedürfniss, wie Essen und Trinken geworden. Nimmt man die Erlebnisse der neueren Zeiten in Krieg

und Frieden hinzu, die Begegnisse in fremden Ländern — hier streift Köster auf das Gebiet der geschichtlichen Malerei —, das Herumwühlen in den entlegensten Erdtheilen, so begreift sich wohl die Neigung der Künstler, an so viel neue Stoffe, die noch nicht ausgelaugt sind, Hand anzulegen: „Im Publikum dasselbe Bedürfniss. Diese Breite der stofflichen Auswahl für den Künstler, das bequeme Verständniss für das Publikum haben der Genremalerei praktisch eine Geltung verschafft, welche vergeblich von Andersmeinenden wird angefochten werden; vielmehr wird sie in Gunst bleiben, überall und so lange sie dem wahr empfundenen Ernst und der Lebensfrohheit die Würde der Kunst beigesellt."

Wir werden noch weiter unten Gelegenheit finden, von dieser grossen Bedeutung des Genre für die Gegenwart und von dessen tieferer Auffassung und Begründung von Seite der Theorie zu sprechen. Zuvor ist es indess nothwendig, auf einige Einwände Rücksicht zu nehmen, die man derjenigen Gattung des Genre gemacht hat, welche ihre Gegenstände aus den Werken bekannter und ins Volk gedrungener Dichter und Schriftsteller entlehnt. Den Grund dieser Erscheinung nämlich glaubt Schnaase an einer schon oben besprochenen Stelle in dem Geiste des Einzelwillens, in der Willkür und Absichtlichkeit zu finden, welche ihm überhaupt der Kunstentwickelung unserer Tage Gefahr zu drohen scheinen. Was diese Besorgnisse betrifft, so haben wir dieselben schon oben in nähere Betrachtung gezogen; was nun aber jene allerdings nicht zu läugnende Erscheinung betrifft (Vgl. oben Abschn. II.), dass die Kunst sich immer mehr den oben bezeichneten Gegenständen zuwendet, so hat dieselbe ihren Grund darin, dass die Kunst überhaupt nach Gegenständen sucht, welche in dem Bewusstsein des Volkes leben und somit in diesem einen lebhaften Anklang finden können. Die Zeit verlangt und verlangt mit Recht solche Stoffe von der Kunst behandelt zu sehen, die ihr selbst geläufig geworden sind und die gleichsam einen Theil ihres, ich möchte sagen, literarischen Bewusstseins ausmachen; die Kunst weiss, dass sie nur dann auf allgemeine Anerkennung und Theilnahme rechnen kann, wenn sie volksthümlich ist und fähig von allen verstanden zu werden; sie

hat sich daher mit Vorliebe und nicht ohne eine tiefe innere Berechtigung zu solchen Gegenständen gewendet, die einmal in sich selbst die Möglichkeit künstlerisch schöner Darstellung tragen und die andrerseits den Vortheil eines allgemeinen Verständnisses von Seiten des Publikums bieten. Auf ähnlichen Bestrebungen beruht der erste Anlauf unserer neuen Kunst, wie deren fortschreitende sichere Entwickelung bis auf den heutigen Tag.

Wie nun aber die ganze Auffassung der Zeitstimmung in ihrem Bezug auf die Kunst bei Schnaase eine allzu besorgliche war, so kann er auch dieser besonderen Richtung, nicht ihr ganzes Recht einräumen. „Auch in der Kunst, sagt er a. a. O. entstand ein solcher Kampf — der Einzelnen gegen den Gemeinsinn —; denn dieser Geist des Eigenwillens scheuet die Selbstverläugnung, die mit der ruhigen Hingebung an den Gegenstand und die Natur verbunden ist und sucht daher (?) in die bildende Kunst so viel wie möglich von dem mehr bewegten, selbstbewussten Wesen der Dichtkunst einzuführen, ohne zu ahnen, dass dadurch die eigenthümliche Poesie des Bildes, in welcher seine Schönheit und sittliche Kraft besteht, zerstört wird.“ Wenn man nun auch zugeben muss, dass Missgriffe hier allerdings möglich sind, und es auch oft genug stattgefunden haben mag, dass der Künstler zu seiner Darstellung einen Gegenstand von mehr poetischer, als malerischer Natur gewählt habe, so gehört dies indess doch nur zu den Ausnahmen und es liegt keineswegs in der Natur der Sache selbst, dass solche Gegenstände schlechterdings aller malerischen Schönheit entbehren und der eigenthümlichen Poesie des Bildes nothwendig Eintrag thun müssen. Noch sind indess zwei andre Punkte zu berücksichtigen. Erstens nämlich scheint mir die Wahl eines solchen, schon von einem Dichter behandelten Gegenstandes keineswegs auf dem Geiste eines spröden und isolirten Eigenwillens zu beruhen, indem dabei vielmehr das Gegentheil davon, und namentlich gerade diese Selbstverläugnung eintritt, welche Schnaase dem Künstler zur Bedingung macht. Denn opfert nicht der Künstler seine Willkür auf, wenn er auf die selbständige eigene Wahl, auf die eigenwillige, kapriciöse Erfindung, die Schnaase in ihrem Uebermaasse nicht mit

Unrecht tadelt, freiwillig verzichtet und einen schon festgestellten und aus dem Werke des Dichters in das allgemeine Bewusstsein des Volkes übergegangenen Gegenstand als Vorwurf seiner Darstellung ergreift? Dies ist in der That eine Selbstaufopferung, eine Hingebung des Einzelwillens an ein höheres, und schon einer ausgedehnteren Geltung sich erfreuendes Allgemeine, die gewiss nichts weniger verdient, als die Vorwürfe, welche Schnaase so bestimmt ausspricht.

Andrerseits ist es durchaus nicht abzusehen, wesshalb dergleichen Gegenstände die eigenthümliche Poesie des Bildes vernichten sollen. Wäre dies wirklich und zwar nothwendig, wie es doch Schnaase darstellt, der Fall, so müsste es auch bei denjenigen Kunstwerken stattfinden, die Schnaase gerade hier ausnehmen will; namentlich bei denen die ihre Gegenstände der biblischen Geschichte entlehnen. Denn auch diese Gegenstände sind ja keineswegs, wie durch eine uranfängliche Offenbarung der Kunst bei ihrem Entstehen zuertheilt worden, sondern es sind dieselben ohne Ausnahme selbst aus Schriften, also literarischen Produkten entlehnt, denen freilich vermöge der Art ihrer Entstehung eine höhere Bedeutung und Würde zugeschrieben wird; entweder nämlich aus den Büchern des alten Testamentes, von denen so viele fast ausschliesslich als dichterische Erzeugnisse betrachtet werden, oder dem neuen Testamente oder endlich der Legende. Es findet hier also im Grunde dasselbe Verhältniss statt, von dem wir oben gesprochen haben, denn die höhere religiöse Bedeutung eines Theils jener Schriften kann hier durchaus keinen Unterschied machen, indem dieselbe auf die malerische oder nicht malerische Natur der Gegenstände keinen Einfluss hat. Der einzige Unterschied könnte darin liegen, dass jene biblischen Gegenstände durch die ununterbrochene Kunstübung von fast zwei Jahrtausenden ein typisches und allgemein verständliches Wesen erlangt haben oder erlangt haben sollen, das dieser neuen Kunstweise begreiflicherweise noch abgehen muss, zu dem sie aber noch gar wohl gelangen kann. Die Art der Entstehung aber jener biblischen Kunstwerke war durchaus dieselbe, als sie es heut zu Tage ist. Der Künstler, mochte er Mönch, Priester oder Laye sein, suchte unter den mannigfaltigen durch die heilige Schrift

oder andere geheiligte Quellen überlieferten Gegenständen, nach solchen, welche einer künstlerischen Darstellung bequem und fähig waren und hatte so zugleich den Vortheil, dass diese Gegenstände, Motive und Begebenheiten im lebendigen Glauben der Zeiten wurzelten und sich der höchsten Anerkennung, die der Mensch gewähren kann, zu erfreuen hatten. Dies Verhältniss gibt sich auch dem aufmerksamen Forscher unzweifelhaft an dem noch nie genug gewürdigten Umstande zu erkennen, dass eine jede Zeit je nach ihrer Bildung und Weltanschauung sich aus dem Kreise der biblischen Geschichten selbst ihre besonderen Gegenstände auserkor und mit Vorliebe, so wie in überwiegender Menge behandelte. So gibt es Gegenstände der heiligen Geschichte, die erst seit dem fünfzehnten und sechszehnten, oft sogar erst seit dem siebzehnten Jahrhunderte zur Darstellung gelangen, während andre fast das ausschliessliche Eigenthum der frühesten Jahrhunderte des Christenthums und christlicher Kunst sind, und in späteren ausgebildeten Perioden der Kunst entweder gar nicht mehr oder nur ausnahmsweise noch behandelt werden. Dass also die neue Kunst überhaupt ihre Gegenstände aus dichterischen, der allgemeinen Kenntniss zugänglich gewordenen Werken entlehnt, kann ihr eben so wenig zum Vorwurfe oder zum Nachtheile gereichen, als der alten, romantischen und biblischen Kunst, der Umstand, dass sie die ihrigen aus den geheiligten Schriften unserer Religion geschöpft hat.

Es könnte somit dieser Vorwurf nur darin seine Begründung finden, dass die eigenthümliche Natur der modernen Poesie, das „bewegte und selbstbewusste“ Wesen derselben, die eigenthümliche Wirkung und Poesie des malerischen Kunstwerkes aufheben müsse. Ermangeln denn aber, muss man dagegen fragen, die Schriften des alten oder neuen Testamentes, aus denen die Kunst des Mittelalters ihre Werke zu schöpfen pflegte, ermangeln denn diese jener Bewegtheit, die ein der künstlerischen Darstellung ungünstiges Resultat enthalten soll? Finden sich nicht vielmehr auch in ihnen Scenen und Begebenheiten, die in der höchsten Aufregung der Gefühle, in der Tiefe des Schmerzes, in der Bewegtheit und Lebendigkeit der Vorgänge die höchste — mitunter tragisch — bewegte Poesie entfalten? Und sind es nicht gerade diese Gegenstände,

welche die Kunst, wegen des ihrem Wesen auf's innigste verwandten poetischen Hauches unter allen am liebsten erwählte und am glücklichsten auszuführen vermochte? Dahin gehören die hoch poetischen Momente der Himmelfahrt, der Auferstehung, die Geburt Christi, die Verkündigung Mariä und die von der höchsten Tragik durchwehten Augenblicke der Kreuztragung, der Geisselung, der Kreuzigung; der mannigfaltigen Begebenheiten aus dem Leben der Jungfrau und anderer Heiligen des alten und neuen Testamentes nicht zu gedenken.

Oder fehlt etwa jenen aus der tiefsten, gottbefestigten Ueberzeugung hervorgegangenen Darstellungen der Apostel oder den Büchern des alten Bundes das höchste, vollständigste und unerschütterlichste Selbstbewusstsein? Sind dieselben nicht vielmehr vollkommen davon durchdrungen und haben sie diese Bestimmtheit und Gewissheit nicht in jedem ihrer Worte deutlich ausgesprochen? Sie wussten sehr wohl, was sie thaten und schrieben, ja noch mehr, sie waren sich ihres Zweckes für die Zukunft eben sowohl bewusst und haben auf die Erreichung ihrer Absicht alle Kräfte und Mittel ihrer Darstellung koncentrirt. Wenn wir nun alle jene Fragen unzweifelhaft bejahen müssen, so können wir auch jene Eigenschaften der Bewegtheit und des Selbstbewusstseins, welche die heiligen Schriften mit den Werken der Poesie überhaupt in so manchen Punkten theilen, nicht als Gründe gelten lassen, wesshalb sich Gegenstände, welche aus letzteren entlehnt sind, für malerische Darstellung durchaus ungeeignet sein sollten. Vielmehr erscheint sie gerade diese Gemeinsamkeit eben sowohl zur Darstellung durch die Kunst zu berechtigen, als die den heiligen Schriften entlehnten Gegenstände von jeher und ohne alle Beschränkung dazu berechtigt gewesen sind.

Damit soll indess keineswegs gesagt sein, dass schlechthin Alles, was die Dichter gedichtet haben, nun auch schon eben desshalb für die malerische Darstellung geeignet sei; dies ist eben so wenig der Fall, als schlechthin alle Gegenstände der Schrift sich zu einer solchen Darstellung eignen würden. Da hat nun allerdings die bildende Kunst eine weise Auswahl zu treffen, wie sie dies während des gesammten Mittelalters auch gethan; und, indem sie sich wesentliche Beschränkungen

auferlegte, keineswegs alles dargestellt hat, was in jenen Schriften für die Anschauung und das geistige Verständniss geboten war. Ebenso hat auch die neuere Kunst unter den von den Dichtern des Volks behandelten Gegenständen sorgfältig zu wählen, denn darin hat Schnaase ganz recht, dass nicht jede poetische Schönheit sogleich auch eine malerische Schönheit sei, und es kann nicht in Abrede gestellt werden, dass auf diesem Gebiete des modernen Genre schon manche Missgriffe gemacht sind. Das sind aber, wie gesagt, eben nur Missgriffe und Ausnahmen, die ebenso wenig gegen diese Kunstweise insgemein geltend gemacht werden dürfen, als ähnliche Missgriffe, welche die heilige Malerei begangen, als Verdammungsgrund gegen diese Kunstweise gelten würden. Denn es sind solche Missgriffe in der That auch nicht selten auf dem Gebiete der heiligen Malerei vorgekommen, wie die alten widerwärtigen Darstellungen der H. Dreieinigkeit, der Beschneidung Christi auf vielen Bildern auch noch späterer Zeiten; kuriose Bilder von der Konçeption Mariä u. s. w. Ja man könnte hieher die Darstellungen Gott Vaters selbst rechnen, von denen im Verlauf dieses Werkes noch einmal die Rede sein wird.

Dies die Apologie einer der neueren Zeit angehörigen Kunstgattung, die wir, rein sachlich betrachtet und obschon derartige Darstellung sehr wohl im eigentlichen historischen Style gehalten sein können, als einen Zweig des modernen Genre betrachten, wodurch dasselbe gegen die Genremalerei der Holländer eine ungemeine Erweiterung gewonnen hat. Wie sich nun diese Kunstgattung zu der geschichtlichen Malerei verhalte haben wir schon oben einmal berührt, wo wir zu zeigen gesucht haben, es sei dieselbe gleichsam eine Vorstufe, ein nothwendiges Vorbedingniss zu einer fruchtbaren und geläufigen Behandlung der Geschichte selbst; wobei es indess nicht unbemerkt gelassen werden darf, dass bei der so eben nachgewiesenen Berechtigung dieser modernen Seite des Genre, dieselbe auch nach Erreichung einer wahrhaften geschichtlichen Kunst nicht aufhören, sondern vielmehr fortwährend mit ihr Hand in Hand gehen wird.

Dies wäre, sagte ich, die Apologie eines mit Unrecht angegriffenen und in den Bann gethanen Kunstzweiges. Das

Genre selbst bedarf einer Apologie nicht mehr. Ihm ist längst seine Klassicität zugesprochen; man hat erkannt, dass nachdem einmal den holländischen Malern, wie man sich ausgedrückt hat, so erdenwohl geworden war, die höchste Ausbildung des Genre als eine nothwendige Konsequenz kunstgeschichtlicher Entwickelung betrachtet werden musste; man hat diese Vermenschlichung der Kunst mit freudigem Jubel als das Zeichen der modernen Zeit begrüsst. Die Kunst, sagt man, strahlt nicht nur aus Mariens Auge und der Heiligen Schaar, sie findet überall eine Wiege, wie der Thautropfe in dem Blumenkelche, senkt sich auf den dürren Landhügel herab, schaukelt sich auf den Meereswellen, ist in der Bauernhütte, im Waldesdunkel einheimisch, wandelt auf Strassen und Stegen, und macht, wie der Heiland, durch Gleichniss und Exempel jeden Markt zum Tempel (Köster V, S. 15). Man glaube nicht, dass nur heilige oder sonst komplicirte gelehrte Bilder gemalt werden dürfen, die gleichsam eine Hochkunst unter anderen Künsten ausmachen; jede Kunst, sagt derselbe Köster, sei hoch genug, die unserem geplagten Dasein Freude und Erhebung gewähre! Mit einem Worte, darf man behaupten, die ganze jüngste Entwickelung der Kunst und ihrer Theorie habe eine neue Verherrlichung und eine neue Würdigung des Genre herbeigeführt.

Man kann sagen, dass die Anerkennung des Genre allgemein geworden ist und diese Kunstweise, wenn sie sich in ihrer Tiefe und Wahrheit erfasst, eine solche Anerkennung allerdings verdient. Verdächtigungen, wie sie in Collows Aeusserung über christliche Kunst enthalten zu sein scheinen, sind ausser der Zeit. Die Kunst, sagt er im Kunstblatt 1834 Nro. 26, schlief die grossen Epochen der Reformation, der Revolution und der lokalen Säcularisation; sie wurde am Ende mediatisirt, d. h. sie verlor ihre göttliche Reichsunmittelbarkeit und wurde irdischen Gewalten unterthan und dienstbar. — Sie vollendete ihren gänzlichen Abfall von Gott; aus ihrem ewigen Elemente herausgetreten, sank sie zu einer künstlerischen, aber geistlosen Mechanik der Töne und Farben herab; sie, die frei im Reich der Geister waltete, war eine Sklavin des Zeitgeistes geworden. Insofern dies die geschichtliche Malerei betrifft, so ist es eine thörichte und gefährliche Ansicht, das gemeine

Leben, dessen Darstellung sich das Genre vorzugsweise widmet als ein von Gott verlassenes, von Gott abgefallenes zu betrachten. Wie vielmehr das Werden und die Entwickelung der höchsten göttlichen Ideen nirgends anders, als in dem s. g. gemeinen Leben vor sich gehen konnte, so ist dies auch mit allen seinen beengenden und beschränkten Verhältnissen das Ergebniss der erhabensten geistigen Entwickelung und in jedem Augenblicke von den Elementen derselben durchdrungen und beseelt. Es gilt nur die Punkte in ihm aufzufinden, wo auf der Oberfläche gleichsam in einzelnen Erscheinungen die tiefe geistige Grundlage sich offenbart. Ja im umgekehrten Verhältnisse kann man es sogar als den Prüfstein der erhabensten wichtigsten Ideen betrachten, dass sie das gemeine Leben vollkommen durchdringen, begeistern, umgestalten. Sie müssen sich einnisten und einbürgern darin, dass das gewöhnliche Bewusstsein sich gar nicht einmal davon mehr Rechenschaft zu geben braucht. Erst wenn dies geschehen, wenn sie vollkommen in das bürgerliche Leben aufgegangen sind, indem sie neue Bildungen und Gestaltungen desselben hervorgerufen, erst dann, kann man sagen, haben sie ihre letzte und höchste Wirksamkeit erlangt. Eine Wahrheit, die der gebildetste Verstand, die tiefste Forschung in einem erleuchteten Augenblick gefunden, hat alsdann erst ihre volle, ganze und gleichsam vollendete Wirksamkeit erlangt, ist alsdann erst vollkommen wahr geworden, wenn sie zur gemeinen Wahrheit geworden ist, als unbezweifeltes Axiom dasteht und schon dem werdenden Geschlechte gleichsam angeboren und mit der Muttermilch eingetränkt wird. Wir wissen es jetzt alle, und jedes Kind weiss es, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, dass die Erde sich um die Sonne und nicht die Sonne sich um die Erde dreht. Wie viel Kampf und Noth aber hat nicht dieser Gedanke gebraucht, um, was er jetzt ist, eine gemeine Wahrheit zu werden? Das ist sein letzter Ruhm und seine letzte Glorie.

Von diesem Gesichtspunkte ist das gemeine Leben nichts als eine immerhin triviale, gemeine, aber desto kräftigere Erscheinung und Verkörperung der höchsten Ideen und Wahrheiten, die oft Jahrhunderte Kampf gebraucht haben, um zu dieser Trivialität, der letzten Stufe ihrer Entwickelung zu ge-

Digitized by Google

langen. Darum ist das Genre auch wesentlich eine Kunst der modernen Zeit, denn weder im Alterthume, noch im Mittelalter konnte diese wahrhaft humane Weltanschauung Boden fassen. Es ist das Wesen der neuen Zeit dass Leben, Wahrheit, der Genuss unserer göttlichen und menschlichen Rechte nicht auf diesen besonderen Stamm oder auf jeden besonderen Stand beschränkt seien; die moderne Zeit erst ist zu dieser Ueberzeugung gekommen, dass der Mensch nicht als dieser und jener, sondern eben als Mensch gelte und damit erst sind die höchsten christlichen Ideen zu ihrer letzten und höchsten Wahrheit gekommen — wenn auch zunächst nur noch innerlich. Damit aber ist auch erst das gemeine und gewöhnliche Leben fähig geworden, die grössten Ideen ganz in sich aufzunehmen und zu einer gediegenen Erscheinung zu bringen. Das war die grosse Absicht und der Endzweck der Reformation; wie Sokrates die Wissenschaft, so rief Luther Gott selber in die Welt zurück, und die Ueberzeugung dieser wahren Allgegenwart Gottes, das Wirken der Religion in allen Kreisen und Sphären des Menschenlebens macht die grosse Umwälzung aus, die die Reformation überall hervorgerufen hat. Dadurch erst bekam das gemeine Leben seine rechte Heiligung und dadurch allein wurde dieses gemeine Leben und der Mensch in ihm fähig und würdig ein Gegenstand der Kunst zu werden. Die hohe Ausbildung des Genre ist die nächste Frucht der Reformation auf dem Gebiete der Kunst. An dem Werke der Reformation haben in drei Jahrhunderten die Wissenschaft und das Leben selbst weiter gearbeitet, die Resultate die diese dreihundertjährige Arbeit errungen und noch zu erringen hat, werden auch für die Kunst nicht ungünstig, noch verloren sein.

Das ist meiner Ueberzeugung nach die höchste Apologie des Genre.

Mit Apologieen aber ist es eine eigene Sache. Man läuft oft Gefahr, von dem selbst erdrückt zu werden, was man so eben vertheidigt hat. Dies geschieht überall, wo die vertheidigte Sache und ihre Sachführer zu dem Extrem hinneigen, nun auch nichts anderes neben sich anerkennen zu wollen. Vor diesem Extrem hat man sich in Betreff der Genremalerei um so vielmehr zu hüten, als man von deren innerer und

unleugbaren Berechtigung überzeugt ist. Die Vertheidiger des Genre sind nun nicht selten zu diesem Extreme gelangt und sind damit in denselben Fehler verfallen, als die Verehrer und Vertheidiger der biblischen Malerei — das Genre sei nicht nur die vollkommenste Kunstgattung, sondern auch die einzig würdige, als allein den Anforderungen einer lebendigen Kunst und der modernen Zeit entsprechend. Wir müssen hier dieselbe Stellung einnehmen, als wir oben bei der biblischen Malerei gethan haben — d. h. zugleich die Ansprüche dieser Kunstweisen zu rechtfertigen und andre Gebiete gegen deren feindliche und anmaassende Uebergriffe zu sichern; so namentlich die geschichtliche Malerei, die nach den äussersten Konsequenzen dieser Ansicht ebenso zu verwerfen ist, als nach den überspannten Ansichten derer, die nur eine biblische Kunst gelten lassen wollen. Die Einwürfe gegen die geschichtliche Malerei, die wir in besonderen Abschnitten noch speciell zu erörtern haben, rühren grösstentheils von Seiten der Heiligen- und der Genremalerei her.

Historisch stellt sich nun diese Ansicht so dar, dass mit dem Genre die letzte Stufe der modernen Kunstentwickelung erreicht sei. „Der Malerei Glanzepoche, sagt Hotho S. 146, beginnt mit dem ersten Sich regen individueller Erfindung und Ausführung im einfachsten historischen Sinne und Geist, und schliesst mit der Vollendung des in sich selbständig gewordenen Genre.“ Hotho's Aufgabe führt seinen Blick rückwärts, aber durch seine Resultate eröffnet er uns einen Blick in die Zukunft. Die Entwickelung der Malerei zum Genre ist ganz richtig angegeben, und wir selbst haben sie schon oben zu bezeugen gesucht. Sie gewinnt aber eine ganz andre Bedeutung, wenn man die heutige Kunst, ohne sie ihrer technischen Vollendung nach mit anderen Stufen zu vergleichen, als den Beginn einer neuen originalen Entfaltung betrachtet. Die Ausbildung des Genre erscheint dann nicht als ein letzter Abschluss aller Kunstentwickelung, sondern als die nothwendige Uebergangsstufe zu einer neuen Blüthe, zu einer neuen Gattung, deren schon immer mehr und mehr sich kräftigende Anfänge die Eigenthümlichkeit unserer heutigen Kunst ausmachen, deren vollendete Ausbildung und höchste Blüthe der Zukunft angehört.

Der Uebergang ist der, dass man sich von den schlechthin abstrakten Mächten in der Kunst lossagte, um das Leben, das geist- und gotterfüllte, gewinnen zu können. Dies war das einzige Mittel, um zur Darstellung derjenigen Ideen übergehen zu können, die sich nicht nur auf eine durch fromme Begeisterung geschaffene Welt der Phantasie beschränken, sondern die sich vielmehr im Sturm und Drang der realsten Wirklichkeit selbst bethätigt, durchgesetzt und durchgekämpft haben. Die Kunst verlangt Ideen, die ihre Wirklichkeit schlechthin an sich tragen, sie verlangt Wirklichkeit, die von einer höheren Idee durchdrungen und begeistert ist. Jene Ideen sind die in der Geschichte, und die Geschichte selbst ist jene Wirklichkeit. Hier auf dem Boden der Geschichte — die Gegenwart gehört der Geschichte nicht minder an, als die Vergangenheit —; hier allein liegt — was der Kunst ihr tägliches Brod ist — die wahre untrennbare Einheit von Idealität und Realität, einer Idealität, die keine abstrakte und somit halbe ist, einer Realität, die weder eine fingirte, noch lediglich der Idee zu Liebe geschaffene, sondern eine wirkliche und in jedem Punkte von der Idee durchdrungene ist. Die grossen Momente der Geschichte sind es, wo jene Einheit sich auf eine lebendige, energische Weise — nicht nur zuständlich — offenbart, wie dies im Genre geschieht; in ihnen erst kommt so die Idee, wie die Wirklichkeit zu ihrem wahren Rechte; während in der kirchlichen Malerei die Seite der Realität selbst nur eine gesetzte, fingirte, phantastische ist, und im Genre über der Fülle einer mehr zuständlichen Realität die eigentliche Grundlage der Idee nur zu oft verloren gehen kann. Die letztere sich immer mehr zu wahren, ist die Aufgabe der modernen Entwickelung des Genre; so wird sie fortwährende Mitarbeiterin der modernen Kunst, der geschichtlichen Malerei sein. Das Genre, wie es die Holländer ausgebildet haben, hat die Geschichtsmalerei vorbereitet und überhaupt erst möglich gemacht. Denn um diese einfache und untrennbare Vereinigung der Idee und der Realität, wie sie in der Geschichte sich bekundet, darstellen zu können, musste die Kunst erst zu einer viel grösseren Wahrheit des unmittelbaren Lebens der Sinnlichkeit kommen, als die kirchliche Malerei verlangte und — vertragen konnte;

denn die heilige Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts ist an der Ueberfülle und Mächtigkeit ihrer sinnlichen äusserlichen Erscheinung gestorben. Darin lag zugleich die Forderung, dass das Leben nicht mehr blos zu einem Darstellungsmittel der heiligen Malerei benutzt, sondern als solches zum eigentlichen und höchsten Zwecke der Kunst gemacht werden musste. Die Genremalerei, welche sich dieses Ziel setzte und mit einer solchen Virtuosität zu erreichen wusste, ist folglich als eine nothwendige Vorstufe geschichtlicher Malerei zu betrachten, die wir für die wesentlich moderne halten, und mit deren zukünftigen höchsten Entwickelung, das auch seinerseits zu einer höheren Vollendung gediehene Genre Hand in Hand zu gehen berufen ist.

Die geschichtliche Malerei ist die jüngste selbständige Gestaltung moderner Kunstentwickelung; wir haben gesehen, wie die heilige Malerei sowohl, als das Genre die wesentlichen Elemente derselben zur Reife gebracht und zu einer Frucht gezeitigt haben, die sich nun vom Stamme losgelöset und eine selbständige Wesenheit zu bilden begonnen hat. Wir können somit diese Gattung als das nothwendige Produkt der allmäligen freieren Entwickelung jener beiden anderen Kunstweisen betrachten. Darin liegt zugleich der Schlüssel zu ihrem gegenwärtigen Verhältnisse zu denselben, wonach sie insofern als die höhere Einheit beider erscheint, als sie von jeder die Schwäche zu vermeiden und die wahren Elemente zu einer höheren Reinheit zu entwickeln sucht. Man fürchte von der zukünftigen Blüthe der geschichtlichen Malerei weder eine wesentliche Beeinträchtigung der biblischen, noch der Genremalerei, was an diesen wahres, und folglich einer Entwickelung im Sinne der neueren Zeit fähiges ist, wird unbehindert fortgedeihen und von der geschichtlichen Malerei eher Vortheil, als Nachtheil zu erwarten haben. Nichts, was wahrhaft lebenskräftig und lebensfähig ist, kann im Bereiche der Kunst verloren gehen; was dagegen abgestorben und keiner neuen Ausbildung mehr fähig ist, geht auch ohne äusserliche feindliche Einwirkung unter, aber die Welt verliert auch nichts daran.

SIEBENTER ABSCHNITT.

Die Einwände und Vorwürfe, die man von den verschiedensten Seiten der neuesten Ausgestaltung der modernen Kunst, der geschichtlichen Malerei gemacht hat, rühren entweder von einem bis zum Rigorismus gesteigerten Eifer für die kirchlich biblische Kunst her, oder von einer nicht minder bis zum Extrem getriebenen Vorliebe für das Genre. Da nun bekanntlich einer jungen Wahrheit nichts gefährlicher ist, als ein alter Irrthum, hat, wer für die Wahrheit der geschichtlichen Malerei wirken will, auch die Einwände und Anfeindungen zu beseitigen, die aus solchen alten Irrthümern entstehen und der geschichtlichen Malerei mit der Zeit wirklich um so gefährlicher werden könnten, als sie, von einer Seite wenigstens, nicht selten bis zum Gehässigen getrieben werden.

Indem ich zu diesem Theile meiner Aufgabe übergehe, wende ich mich, um dem Gange der vorherigen Untersuchungen treu zu bleiben, zunächst zu denjenigen Einwänden, welche der geschichtlichen Malerei von Seiten einer einseitigen und gleichsam absolutistischen Verehrung der biblischen Malerei und kirchlicher Darstellungen gemacht werden.

Der gelindeste dieser Einwände, dafür aber auch bis zum Ueberdruss immer und immer wiederholte, ist der, dass die biblischen Geschichten sich einer so allgemeinen Verständlichkeit beim Publikum erfreuten, wie diese bei geschichtlichen Gegenständen nur selten und im beschränkten Maasse gefunden würde. Wir werden auf diesen Einwurf noch mehrfach zurückzukommen genöthigt sein, und wollen hier nur beiläufig bemerken, dass man in dieser Aeusserung zwei Sachen mit einander vergleicht, die eines solchen Vergleiches gar nicht fähig sind; man übersieht nämlich gänzlich die lange Zeit, welche es gedauert hat, ehe die Gegenstände der heiligen Malerei — und auch diese nur in sehr beschränkter An-

zahl — allgemein verständlich geworden sind, man übersieht die Bedingungen, unter denen dies geschehen, und man entzieht sich endlich absichtlich der Folgerung, dass mit der Zeit und unter ähnlichen Bedingungen dieselbe Verständlichkeit, die man den heiligen Bildern nachrühmt, auch für die geschichtlichen Bilder ohne Zweifel zu erreichen sein wird.

Ein zweiter Punkt ist der, dass man den heiligen Gegenständen in überwiegendem Maasse alle diejenigen Eigenschaften zuschreibt und fast ausschliesslich vindiciren möchte, die zu künstlerischer Darstellung geeignet machen. „Die biblischen Geschichten beider Testamente, sagt Köster III, 14, die den unschätzbaren Vortheil der Popularität haben, die Legenden und etwa noch die christlichen Heroengeschichten der Kreuzzüge, damit ist nichts zu vergleichen für wundervolle romantische, erhabene und rührende Darstellung.“ Die Zusammenstellung ist gerade nicht durchaus motivirt. Wir wollen indess davon absehen und zunächst gerne zugeben, ein wie reicher Schatz rein menschlicher Situationen in jenen heiligen Büchern enthalten sei, eine welche Fülle von hochpoetischen Begebenheiten, von tiefen Empfindungen, von erhabenen, göttlichen Tugenden und Charakteren sich darin entfalte. Wir haben dies schon oben weiter ausgeführt, aber wie wir schon dort darauf aufmerksam machen, es sei darin der Kreis solcher der Kunst besonders zusagenden Gegenstände keineswegs beschlossen und der Reichthum derselben keineswegs erschöpft, so haben wir auch hier zu bemerken, dass mit jenen Gegenständen noch manches andre im Bereiche des menschlichen Bewusstseins für romantische, erhabene und rührende Darstellung sehr wohl zu vergleichen sei. Die Geschichte, das Leben, die Werke der Dichter. Denn der Geist jener Romantik, der die mannigfaltigen Gestalten der Glaubensgeschichte bildete, ist nun keineswegs auf diese seine frühesten Schöpfungen beschränkt geblieben; er ist vielmehr fortan immer weiter gegangen, er hat die ganze wirkliche Welt durchschritten, sich überall geäussert, auch wohl niedergelassen und ganzen Epochen und Zeitaltern sein Siegel aufgedrückt. Ueberall, wo dies geschehen, ist auch dem geweihten Auge — und das soll des Künstlers Auge immer sein — ein unermesslicher Reichthum von Personen und Charakteren,

von Begebenheiten, Ereignissen, Situationen und Handlungen eröffnet, die einer künstlerischen Darstellung, ich möchte sagen, von selbst sich darbieten.

Ja, der Geist jener „wundervollen, erhabenen und rührenden" Romantik, die ihr nicht genug preisen könnt, er ist keineswegs auf jene blos biblischen oder legendarischen Vorstellungen beschränkt, er hat nicht diese blos, er hat eine Welt hervorgerufen, deren Spitzen und Höhen, deren Charaktere und Begebenheiten, deren ganzes Wesen im Strahl einer so hochpoetischen und mit den Elementen künstlerischen Darstellung in jedem Punkte so innig durchwebten Weltanschauung erglänzen, dass sie der frei wieder erschaffenden Kunst gleichsam auf halbem Wege entgegen zu kommen scheinen. Denn nicht etwa nur bei den mythischen Gestalten der Legende ist dem Künstler die Freiheit der Wiedergeburt gelassen, die seinem Werke zum grössten Heil gereicht, sondern es findet dies nicht minder und wohl eher noch in höherem Grade bei den Darstellungen statt, die anstatt die von jener romantischen Zeit hervorgerufenen Kunstwerke zu einer nur selten neuen Verjüngung zu erwecken, in jener Zeit selbst schöpfen und sie auf produktivere Weise gleichsam zu einem zweiten durch die Kunst geheiligten Leben hervorgehen lassen. Hier hat der Künstler wahre Freiheit zu schalten und zu walten über den Ereignissen einer thaten- und ideenreichen Geschichte, über den Charakteren und Individualitäten des vom Geiste der Romantik getragenen und durchdrungenen Mittelalters. Ja es ist ihm diese Freiheit nicht nur gestattet, sondern sie ist eine nothwendige Bedingung jeder derartigen Kunstschöpfung geworden. Denn der Kreis der biblischen und sonstigen heiligen Darstellung ist seit zwei Jahrtausenden fast, auf eine so unvermeidliche Weise, in jeder Richtung und in jedem Sinne durchforscht und ausgebeutet worden, dass selbst da, wo eine neue, durch den Geist der modernen Zeit bedingte Auffassung hervortritt, die Behandlung sich an frühere Muster anschliessen zu müssen glaubte, wie dies die Richtung einer jüngst vergangenen Zeit auf die älteren deutschen Meister und Florentiner zur Genüge bekundet. Dagegen ist bei den Darstellungen, die wir so eben bezeichnet haben, eine frische und junge Arbeit des Geistes nothwendig,

der seinen Weg hier ohne Führer finden muss; und wenn mit der daraus entspringenden grösseren „Freiheit der Wiedergeburt“ auch eine tiefere Arbeit und grössere Schwierigkeiten verknüpft sind, als bei jenen Darstellungen, die sich gleichsam auf einem überall geebneten und mit bequemen Wegen durchzogenen Gebiete bewegen, so kann dies hier gar nicht in Betracht kommen; ist doch das Beste immer das Schwerste und hat doch die Schwierigkeit des Kampfes den wahrhaft begeisterten Kämpfer noch nie von der Erringung des goldenen Preises zurückgehalten!

Auf die Schwierigkeiten der geschichtlichen Malerei kommt jene Ansicht immer zurück. „Die Profangeschichten, sagt Köster weiter, und viele andre haben in demselben Sinne gesprochen, die Profangeschichte ist gleich enger (?), von vielen Bedingungen umschränkt, welche zunehmen in Menge und Unerlässlichkeit, je näher der Zeit nach die Geschichte uns zu Leibe rückt. Bei einem modernen Geschichtsstoff soll der Künstler die Bedingungen erfüllen, die mit dem Gegenstand identisch sind, er darf der Räumlichkeit und der Zeitlichkeit nicht widersprechen, sonst würde er ja diesem Gegenstande, den er mit Liebe umfangen will, ins Gesicht schlagen; zweitens soll er aber die zeitlichen Bedingungen, die ihm nicht können erlassen werden, mit der Freiheit handhaben, dass der Geschmack befriedigt werde: diese grossen Schwierigkeiten sind schon oft empfunden worden, grosse Talente, deren sich unsere Zeit erfreut, haben sie, glaube ich, bisweilen überwunden, gewiss nur mit einigem besonderen Schweiss und nicht ohne heimliches Zagen, sich einer so allgemeinen Kontrolle ausgesetzt zu sehen.“ Das heisst ja nun aber weiter nichts, als dass die geschichtliche Malerei schwerer ist, als die heilige; es ist allerdings viel bequemer, Heilige zu malen, die ausser Raum und Zeit stehen, als einen Gegenstand, der durch beide, die nun einmal die Bedingungen alles Menschlichen sind, bestimmt, oder, wie Köster mit falschem Ausdruck sagt, beengt ist; die Mühe, die man bei diesem auf Darstellung der räumlichen und zeitlichen Bedingnisse verwenden muss, kann man bei jenem sparen, indem derselbe weder mit Raum, noch mit Zeit das Geringste zu thun hat. Desshalb nun aber von der geschichtlichen

Malerei abrathen, heisst ebenso viel, als den Künstler auffordern, Chimären, statt Menschen zu malen, indem er bei jenen die grösste Freiheit habe, bei diesen aber auf so viele Bedingungen Rücksicht nehmen müsse, wie auf Anatomie, Osteologie, oder was sonst noch für Wissenschaften zur vollkommenen Darstellung des menschlichen Körpers gehören. Nicht sich frei und los zu sagen von allen Bedingungen, nicht die Schwierigkeiten zu ignoriren, macht den Ruhm des Künstlers aus, sondern die Bedingungen zu erfüllen, die Schwierigkeiten zu überwinden. Es heisst unseren Künstlern nicht viel Geist und Muth zutrauen, wenn man ihnen von der Geschichtsmalerei abräth, weil sie ihnen zu schwer sei! Etwas anderes freilich wäre es, wenn jene Kunstweise überhaupt zu schwer oder unmöglich wäre; dann wäre es ein Verdienst, die Künstler von einer Sache zurückzuhalten, an der sie Zeit und Kräfte nothwendig verschleudern müssten; aber das ist gar nicht der Fall, Köster selbst gibt zu, dass die Schwierigkeiten in der That schon von Einigen überwunden worden seien; ob mit besonderem Schweisse oder nicht, darauf kommt es hier gar nicht an. Warum soll aber, was dem Einen erreichbar, dem Andern schlechthin und auf ewig versagt sein? Auf die grössere Kontrolle aber, der die geschichtlichen Bilder — dies bezieht sich übrigens mehr auf die gegenwärtige und jüngstvergangene Zeit — unterworfen seien, auf diese noch besondere Rücksicht zu nehmen, ist nun gar kleinlich. Der Künstler, der den Muth des Talentes in sich fühlt, wird solche Bedenken nie theilen. Was nun übrigens die grössere Bequemlichkeit der heiligen Malerei betrifft, so glaube man doch ja nicht, dieselbe sei wirklich aller Bedingungen und Beschränkungen so ganz los und ledig; sie ist dies weder jetzt, noch ist sie es jemals im Laufe ihrer Entwickelung gewesen. Die Bedingungen, unter denen ihre früheren Werke entstanden, sind gewiss nicht minder beengend, die Schwierigkeiten nicht minder gross gewesen; jetzt freilich kann uns dies nicht mehr auffallen, indem jene beschränkende Bedingungen durch den Lauf der Jahrhunderte zur Gewohnheit geworden sind; man hat sich längst darin gefunden und möchte nun über die Arbeit ganz hinwegsehen, die es gekostet hat, um die heilige Kunst auf den Punkt der Vollendung und vollständigen Durchdringung

ihres Materiales zu bringen, deren sie jetzt fähig ist. Aber auch sie ist nicht „ohne besonderen Schweiss“ geworden, was sie im Laufe der Geschichte geworden ist; dem Kunstverständigen werden sich die Spuren schwerer Arbeit und gewaltigen Ringens an so manchen Werken offenbaren, die man heute so gern als die spielend gleichsam dem Künstler gewordenen Offenbarungen, als die Produktionen eines bequemen und mühelosen Sichgehenlassen betrachten möchte. Ich wiederhole es, auch die heilige Malerei hat ihre Geschichte voll Arbeit, Mühe und rastloser Anstrengung gehabt; nur liegen diese jetzt hinter uns und wir sehen nichts, als das ruhige und abgeschlossene Produkt jener Arbeit. Was nun für die heilige Malerei in der Vergangenheit, das liegt für die Geschichtsmalerei in der Gegenwart; die Arbeit, welche für jene Kunstweise längst vollbracht ist, hat für diese neu wieder begonnen werden müssen. Die geschichtliche Malerei hat lernen müssen und muss noch viel und manches lernen, wo sich die heilige Malerei in aller Ruhe und Bequemlichkeit der Früchte einer Jahrhundert langen Arbeit bemächtigen kann. Der heiligen Malerei der Gegenwart haben Jahrtausende voraus in die Hände gearbeitet, die geschichtliche Malerei hat eine neue Arbeit mit neuen Kräften aufgenommen. Aber sie ist schön, die Zeit dieser rüstigen Arbeit, sie ist schön, diese frische jugendliche Thätigkeit, die, ganz auf sich selbst angewiesen, noch viel Schwierigkeiten zu beseitigen, Hindernisse zu bewältigen, mit einem Worte, die jeden Augenblick noch um den Kranz des Sieges ringen muss, den eine bequemere Kunstweise, von Jahrhunderten unterstützt, mit Ruhe und ohne Anstrengung sich auf das Haupt drücken kann.

Dies Verhältniss sollte man niemals unberücksichtigt lassen, wenn es sich um die Beurtheilung neuerer geschichtlicher Kunstwerke und um deren Vergleich mit Kunstwerken der entgegengesetzten Art handelt. Und doch ist es gerade einer der gewöhnlichsten Einwürfe, die man unserer geschichtlichen Malerei macht, dass sie noch nichts hervorgebracht habe, was sich mit der Gediegenheit heiliger Kunstwerke nur irgend wie messen könnte; eine Behauptung, die übrigens auch noch eines weiteren Beweises bedürfen möchte. So sagt ein Anonymus

E. D. Th. in Köster's Gedankenblättern V, S. 61, indem er gegen Strauss' Lob der geschichtlichen Malerei eifert: „Was ist denn nun wirklich das innerlich Bedeutendere unter den modernen Schöpfungen des Pinsels, das was die neuere Genre und die daran gränzende rein weltliche Historienmalerei (?) oder das, was die Kirche und die heilige geliefert hat? Wir sind nicht gemeint, die Leistungen der Düsseldorfer Schule, die sich vorherrschend auf dem ersteren Gebiete bewegt (?), irgendwie herabzusetzen oder zu verkennen, dass auch das Genre, überhaupt das Weltliche, sein volles Recht in einer gesunden, reichen Kunstentwickelung habe, aber kein Unbefangener wird sich bedenken, dasjenige, was ein Cornelius, ein Overbeck, ein Heinrich Hess u. s. f. auf dem andern Gebiete geliefert, für bedeutender, höher und eingreifender zu erklären, und selbst unter den Bildern eines Lessing, Bendemann und Hübner haben nicht wenige einen kirchlichen oder doch einen religiösen Typus (und meiner Erfahrung zufolge sind diese in der Theilnahme des Publikums nie gegen rein weltliche zurückgestanden)." Was die besonderen Einzelheiten dieser Behauptungen betrifft, so können wir darüber wohl um so eher hinwegsehen, als unser Anonymus in ganz Deutschland eben keine andre Künstler zu kennen scheint, als die Düsseldorfer; was dagegen den allgemeinen Inhalt derselben angeht, so wollen wir, die Richtigkeit desselben einmal vorläufig zugegeben, obgleich sich noch gar manches dagegen erwidern liesse, gegen die Folgerungen, die derselbe daraus zieht, nur Eines bemerken. Man darf nämlich, wie dies schon oben angeführt worden, bei einem derartigen Vergleich niemals ausser Augen lassen, dass die heilige oder religiöse Malerei der Gegenwart der Schlussstein eines Baues von fast zwei Jahrtausenden ist, dass die während einer so langen Zeit geschaffenen feststehenden Charaktere und Handlungen sich gleichsam als typische in das Bewusstsein der Völker eingelebt haben, dass an ihnen auch alle Neuerungen kirchlicher Lehre fast spurlos vorübergegangen und dass, wenn eine Zeit auch Bilder stürmte, eine andre doch dieselben Bilder wieder hervorholte und in demselben Sinne weiter ausbildete; dass nach der Reformation selbst die Künstler protestantischer Nationen sich sehr oft mit

derselben Liebe zu rein katholischen Motiven zurückgewandt haben, als die frömmsten katholischen Meister des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts; dass mit einem Worte alle jene Formen, Motive und Typen, eben weil sie mehr ein Werk des schaffenden Künstlergenius, als einer kirchlichen Dogmatik waren, sich unverändert auf uns übertragen haben und noch heut zu Tage eine so allgemeine Geltung und allgemeines Verständniss geniessen, dass ein Jeder gleichsam darunter zu Hause und wie unter Bekannten sich befindet. Wie sollte es nun kommen, wie auch nur möglich sein, dass Gegenstände, zu deren Einbürgerung eine Jahrtausend lange Gewohnheit des Menschengeschlechtes beigetragen hat, und zu deren gewinnender Darstellung noch eine ungemein ausgebildete Technik die Hand bietet, wie sollte es kommen, dass diese mit einem Male und fast plötzlich gegen solche Gegenstände zurücktreten möchten, zu denen sich der neu erweckte Geist der Kunst erst kürzlich und gleichsam mit einer raschen kühnen Wendung gerichtet hat und die kaum bei dem gebildetsten Künstler zu einem vollständig klaren Bewusstsein über Zweck, Ausführung und Wahl, geschweige denn bei dem grossen Publikum zu einer allgemeinen Aufnahme und Geltung gekommen sind.

Hier darf also durchaus kein Vergleich stattfinden, ebenso wenig, wie man die durch langjährige Uebung vollendete Schöpfungen eines bewährten Meisters mit dem Erstlingsversuche eines aufstrebenden Genius vergleichen darf. Gut Ding will gute Weile haben, und man kann Hrn. E. D. Th. seine eigenen Worte erwiedern: Man lasse der Zeit nur Zeit! Man gewähre Frist! Hat die geschichtliche Malerei erst eine Geschichte von nur einiger Bedeutung und Ausdehnung, dann wird es auch um sie anders stehen; wo sie heute nur einen schwankenden Boden, im Künstler nicht minder, als im Publikum findet, wird sie einst festen Fuss fassen, und wenn nicht mehr, wird sie zum allerwenigsten so viel erreicht haben, dass sie mit der rein kirchlichen oder religiösen Malerei in die Schranken treten kann. Eine solche Anerkennung, eine solche Geltung ihr zu verschaffen, ist die Pflicht eines Jeden, der ihre grosse Berechtigung erkannt und verstanden hat; es gilt für eine solche Zeit ihrer Blüthe zu wirken durch Hinwegräumung mannig-

facher Hindernisse, durch Beseitigung so mancher Missverständnisse, es gilt einen Keim zu schützen und zu bewahren, der, dem Geiste der Zeit entsprossen, auch Schutz und Schirm von demselben Geiste zu verlangen berechtigt ist.

Wir gehen auf einen Einwand über, der, ohne begründeter zu sein, der geschichtlichen Malerei um so gefährlicher sein kann, als er dieselbe, wie ich schon oben bemerkte, ins Gehässige zu ziehen bemüht ist. Es ist der, dass man dieser Kunstweise vorwirft, sie gehe auf Vernichtung alles Heiligen im Menschenleben, wie in der künstlerischen Darstellung aus, und ihr die Absicht unterschiebt, die heilige Kunst in der modernen weltlichen untergehen zu lassen. Was diesen Vorwurf betrifft, so haben wir schon oben gesehen, dass durch eine höhere Entwickelung der geschichtlichen Malerei durchaus nicht der Untergang der sog. heiligen Kunst nothwendig bedingt, noch beabsichtigt sei; wir haben vielmehr gezeigt, dass beide Kunstweisen sehr wohl neben einander bestehen können und dass auch vom Standpunkte der geschichtlichen Malerei die biblische keineswegs als eine unberechtigte, dem Geist der Zeit schlechthin widersprechende zu betrachten sei. Wie thöricht aber ein solcher Vorwurf sei, geht auch äusserlich aus dem bekannten Umstande zur Genüge hervor, dass die grössten Meister der heiligen Kunst es nicht verschmäht haben, auch weltlich geschichtliche Gegenstände zu behandeln und umgekehrt auch von den Meistern der geschichtlichen Malerei, die heilige noch nie schlechthin vernachlässigt worden ist. Es können also dergleichen Aeusserungen nicht anders, denn als unbegründete, dem richtigen Sinne und der Praxis der Maler selbst zuwiderlaufende Insinuationen betrachtet werden. Unser Anonymus E. D. Th. ist nun gerade darin sehr stark. „Die christliche Kunst, sagt er a. a. O. S. 62, kann nur unter der Bedingung als der Nichtigkeit verfallen angesehen werden, dass es das Christenthum selber ist; das Heilige kann nur unter der Bedingung aus der Kunst verbannt werden, dass es auch aus den Gemüthern verbannt wird. So lange Beides noch als geistige Potenz lebt, wird es sich auch seine Kunstwelt schaffen. Und wahrlich diese sittlichen Mächte sind im Leben noch nicht abgethan.“ Wenn dies wäre, so könnte sich auch die Kunst

nie zum Leben, noch zur Geschichte wenden; denn sie bedarf und sucht auch hierin immer einen sittlichen Inhalt. Wir lassen die weiteren Bemerkungen hier fallen und gehen zum Centrum seiner Angriffe über. „Und wenn nun das Christliche mit dem in ihm wurzelnden Glauben an das überweltliche Göttliche und Heilige eliminirt werden sollte; wenn das dreifache Jenseits, das über uns (Gott), das hinter uns (Christus) und das vor uns (Ewigkeit) wirklich aus dem Bewusstsein getilgt werden könnte: was hat uns die sogenannte moderne Bildung als künftige einzige Aufgabe der Kunst dafür zu bieten? Den Menschen und die Natur. Allerdings kein kleines Wort. Aber — wie salbungsreich! — den Menschen abgelöst von dem, was ihm bisher im Bewusstsein gerade der gebildetsten Nationen seinen höchsten Adel verliehen, abgelöst von Gott und Ewigkeit (!) und eine nicht blos entgötterte, sondern entgottete Natur (!) die nichts als das Aussersichsein des Begriffs ist!

Wir wollen den Verfasser dieser Zeilen nicht geradehin der Böswilligkeit zeihen, dem Vorwurfe eines blinden, fanatischen und desshalb gegen eine grosse geachtete Kunstweise und ihre Vertreter aufs Aeusserste ungerechten Eifers kann er sich nicht entziehen. Betrachten wir zunächst seine Berufung auf die Elimination alles überweltlich Göttlichen. Es mag damit sein Bewenden haben, welches es wolle, die Kunst treffen jene Bemerkungen in keinem Falle. Für die Kunst gibt es und hat es nie ein überweltlich Göttliches und Heiliges gegeben. Ueber das Ueberweltliche hat die Kunst keine Macht, es liegt ausser ihrem Bereich. Die Welt als solche ist ihre Welt, und sie mag die Sehnsucht nach dem Göttlichen, das inbrünstige Verlangen nach einem überweltlichen Heiligen auf das Reinste und Geistigste darstellen, sie mag die Erscheinung desselben noch so sehr sublimisiren, sie mag mit Zeichen und Hieroglyphen sprechen, wo die gewöhnlichen Mittel der Anschauung nicht ausreichen, sie mag auch Zeichen und Wunder darstellen, deren Bedeutung rein überweltlich ist — sie kommt nicht hinaus über die Erscheinung, sie kommt nicht los von der Welt, von der ganz irdischen, realen, sinnlichen Welt, mit der sie durch tausend Lebensadern verwachsen und deren Herz-

blut ihr eigenes Lebenselement ist. Und warum soll sie sich von dieser Welt lossagen, warum sie verschmähen? Sie hat den guten Glauben, und darin ist sie christlicher, als mancher christliche Eiferer, dass die Welt, die gottgeschaffene, auch nicht gottlos und gottverlassen sein könne; dass der Mensch das Bild Gottes, und dass all der Reichthum und die Fülle der Schönheit, die ein liebender Gott über die Welt ausgegossen, göttlich seien, weil sie von Gott stammen. Das ist der fromme erhabene Glaube der Kunst und in diesem Glauben geht sie an die Darstellung der Welt, die sie verherrlicht, indem sie das Göttliche in ihr zu finden und überall, wo es sich zeigt, herauszustellen weiss.

Für die Kunst gibt es nichts Ueberweltliches und somit weder ein überweltlich Göttliches, noch Heiliges. Ein Jenseits in der Kunst ist ein absoluter Widerspruch. Es bleibt aber jene Ansicht nicht einmal dabei stehen, ein Jenseits überhaupt in der Kunst zu verlangen; dies Jenseits wird auch bestens klassificirt als Jenseits über uns, Jenseits hinter uns und Jenseits vor uns, und diese drei „Jenseits" bedeuten, man würde es nicht glauben, wenn es nicht dabei gedruckt stände: Gott, Christus und Ewigkeit. Wie diese denn der Kunst je ersetzt werden könnten, fragt E. D. Th. Nun weiss ich aber, um mit der Ewigkeit zu beginnen, in der That nicht, wie die Kunst jemals dies „Jenseits vor uns" dargestellt habe. Römische Symbolik und die Schlange, die sich in den Schwanz beisst, kennen wir freilich zur Genüge, und selbst allegorische Darstellungen mögen nicht selten, wie auch von Wach, versucht worden sein; aber eine wahrhaft künstlerische Darstellung der Ewigkeit — das ist mir wenigstens so schwer zu denken, dass es die Feder kaum niederschreiben will. Gewiss ist, dass so viel der erhabensten und tiefsten Schöpfungen auch die christliche Kunst hervorgerufen hat, so oft sie sich auch an die Darstellung der höchsten Mysterien des Glaubens gewagt hat, die Ewigkeit, als eine schlechthin darstellungsunfähige Idee, niemals der Gegenstand auch nur eines Kunstwerkes gewesen ist. Für dies Nichts also, für dies nichtige Nichts Ersatz zu bieten, dürfte so schwer nicht fallen; die kleinste Radirung Rembrand's wiegt noch viel zu schwer, um es aufzuwiegen. Was aber die Darstellung des Jen-

seits über uns, Gottes, betrifft, so dürfte ein Ersatz dafür schon schwerer sein; doch gewiss nicht unmöglich, wenn man bedenkt, dass gerade diese die gefährlichste Klippe für die christliche Kunst gewesen, an der sie fast immer gescheitert ist. Denn wenn wir auch von dem in sittlicher und religiöser Hinsicht gefährlichen und schädlichen Einflusse ganz absehen wollen, den ein in Sachen der Kunst, wie der Religion gleich angesehener Mann in den menschlichen Darstellungen Gott Vaters nachgewiesen hat, er möchte nackt (wie von Pietro Liberi), oder im päbstlichen Ornate mit dreifacher Krone (wie von van Eyk), oder endlich als ehrwürdiger Greis voll Liebe und Milde, wie von Raphael und unzähligen andern Meistern gebildet worden sein, indem selbst durch die würdigste Darstellung ein fremdes trübendes Element in die Anschauungen des Geistes, in das Nachdenken über die unsichtbare Welt, in die Augenblicke der Erhebung und Andacht sich eindränge (Grüneisen über die bildliche Darstellung der Gottheit S. 39 ff.), so müssen wir doch daran erinnern, dass gerade diese Darstellungen die ungenügendsten unter allen denen sind, wodurch die christliche Kunst die Wahrheiten der Religion in einem schönen Gewande zu verkörpern gesucht hat. Die Kunstwerke dieser Art haben, wenn sie auch, rein menschlich betrachtet, durch den Ausdruck von Hoheit und Würde, von Macht und Herrlichkeit, von Liebe und Milde zu den vollendetsten Schöpfungen gehören mögen, wenn man sie an die unermessliche Grösse des Gedankens hält, den sie versinnlichen wollen, durchgängig etwas Ungenügendes, Mangelhaftes, Beengendes. Gott in seiner auf sich selbst bezogenen und gegen aussen hin abgeschlossenen Wesenheit darzustellen, ist der Kunst schlechthin unmöglich, und Grüneisen hat Recht, wenn er sagt: man glaube nicht, dass dadurch das Gebiet der Kunst geschmälert werde, indem ihr — in der Darstellung Gottes — eine Fähigkeit abgesprochen wird, die sie niemals besessen hat; er hat Recht, wenn er dem Künstler zuruft, er solle Geistiges, Sittliches, Göttliches bilden, wie es ihm im Menschen menschlich entgegentritt, und er hat damit das Wesen aller christlichen modernen Kunst treffend bezeichnet: das Göttliche menschlich zu bilden, das Menschliche göttlich. Es ist also dieser von E. D. Th. so sehr hervorgehobene Punkt gerade der beste und unumstöss-

lichste Beweis, dass es in der Kunst kein Jenseits gibt, und dass, wo sie allzukühn danach greift, sie nothwendig einen Missgriff begehen muss. In der Kunst kommt es nun und nimmermehr auf den Gedanken, auf die Idee als solche an, sondern lediglich auf den lebendig gestalteten Gedanken und auf die leibhaftig gewordene Idee — der Künstler, sagt Hallmann einmal, denkt nur in Formen — und die Vollendung liegt nicht etwa da, wo der zu Grunde liegende oder beabsichtigte Gedanken der tiefste und der erhabenste ist, sondern da, wo die Darstellung, die Erscheinung der Tiefe und Bedeutung des Gedankens am nächsten kommt, sie deckt. Das war nun bei Darstellungen der Gottheit im Alterthume wohl möglich, nicht aber in der christlichen Kunst, und daher sind denn als Kunstwerk, als vollendete Einheit der Idee und der Form, der Olympios des Phidias, und selbst ein Jupiter Verospi oder der vatikanische Apollo offenbar viel vollendetere Darstellungen und von einer viel höheren künstlerischen Vortrefflichkeit, als die vielen Bilder Gott Vaters in der christlichen Kunst, mögen sie von den grössten Meistern von Giberti oder Raphael, von den Eyks oder von Cornelius herrühren. Und was nun schliesslich das Jenseits hinter uns betrifft — die Theologie dürfte sich schwerlich mit dieser Auffassung Christi einverstanden erklären — so ist hier die Sache eine ganz andre, Christus ist der Gottmensch, und dieser Gedanke möchte weder in der Kunst, noch in der Religion ein so schlechthin jenseitiger sein, als unser E. D. Th. ihn auffasst.

Die Schlussworte endlich jener Stelle enthalten eine offenbare Ungerechtigkeit, sowohl gegen die gesammte Richtung der geschichtlichen Malerei, als gegen den Ausspruch von Strauss: hoffnungsreich sei die Kunst nur da, wo sie modern sei, wo sie ihre Stoffe aus dem Leben, aus der Geschichte, aus den Werken der Dichter schöpfe. Ist das Leben, ist die Geschichte denn wirklich so gottlos, wie E. D. Th. es predigt, ist der Mensch im Leben und in der Geschichte denn wirklich von Gott abgelöst — wozu leben wir dann und wozu schleppt sich die Geschichte durch die Jahrtausende? Das ist eine schlechte, abgenutzte Frömmigkeit, der das Leben ein Gräuel und die Geschichte ein Ekel ist. Sie gehe hin

und lerne, dass die Geschichte nichts ist, als ein Walten des Geistes Gottes, die mittelalterliche und neue Geschichte eine Entwickelung, eine praktische lebendige Entfaltung des Christenthums, dessen Wahrheit nichts mehr bezeugt, als dass es eine Geschichte von fast zwei Jahrtausenden voll unaufhaltsamer Entwickelung durchlaufen hat. Die Geschichte ist das Werk des Geistes selber; Gott macht sie durch den Menschen. Die Geschichte ist eine ewige, ununterbrochene, lebendige Offenbarung Gottes, und es ist eine Blasphemie zu sagen, der Mensch in der Geschichte sei von Gott abgelöst. Solche Wahrheiten aber gegen solche Anfeindungen vertheidigen ist widerwärtig; widerwärtig die Insinuation, dass die neuere Richtung jene hohen sittlichen Mächte (s. o.) aus der Kunst streichen und verbannen wolle; widerwärtig endlich der aus diesen verdrehten und verfälschten Prämissen gezogene Schluss — man solle nur alle jene tiefen Momente aus Leben und Geschichte ausscheiden und sich einmal vergegenwärtigen, was aus der auf die Hungerkur des nackten Anthropismus und Naturalismus gesetzten Kunst herauskommen könne. Man würde es gewiss nicht hoffnungsreich finden — da doch gerade diese neue Richtung bemüht ist, jene Momente des Wahren und Sittlichen, Heiligen und Göttlichen, in deren symbolischer Darstellung man sich bisher allein gefallen hat, auch in denjenigen Gebieten zur Erscheinung zu bringen, wo sie, wenn sie wahrhaft göttlich waren, zu ihrer konkreten, lebendigen Wahrheit und Existenz gekommen sind, im Leben und in der Geschichte. — Möge ein günstigeres Geschick über dem zarten Keime dieser modernen Bestrebungen der Kunst walten, als der erstickende Hauch einer verketzernden s. g. Frömmigkeit, die, im rechten Lichte betrachtet, nichts anders als eine Blasphemie ist. Je mehr sich aber dergleichen Bemühungen den Anschein einer gottgefälligen Frömmigkeit zu geben suchen, um so gefährlicher werden sie, und um so dringender wird die Pflicht, ihnen mit allen Kräften entgegen zu treten. Es ist leicht verdächtigt, aber schwer die gute Meinung wieder herzustellen; es ist leicht ein werdendes Dasein zu zerstören, aber schwer, oft unmöglich, den zertretenen oder auch nur verletzten Keim neu zu beleben und zu kräftigen!

Die, denen die Pflege unserer Kunst anvertraut ist, mögen sich nicht irre machen lassen und durch Werk und That entscheiden, was an jenen Verdächtigungen Wahrheit, was Lüge sei!

Wir haben schliesslich hier noch eine Ansicht zu betrachten, die zwar weit davon entfernt ist, die der Geschichte und dem Leben zugewendete Kunst, als eine ungöttliche und gottlose zu bezeichnen, die indess in ihren Folgerungen einer gerechten Anerkennung und vollständigen Würdigung namentlich der geschichtlichen Kunst auf eine besorgliche Weise entgegenzutreten scheint.

Es ist im Verlauf der bisherigen Untersuchungen schon mehrfach hervorgehoben worden, dass die Malerei, als zu dem Ausdruck der durch das Christenthum gestalteten Weltanschauung am meisten befähigt, eine wesentlich christliche Kunst genannt werden könne. Indem man nun aber diesen Ausdruck lediglich auf das Christenthum als Kirche bezog und die durch das Christenthum durchaus veränderte Sitte und Weltanschauung ganz ausser Acht liess, konnte man auch leicht zu der Behauptung gelangen die Malerei sei eine schlechthin katholische Kunst. Es ist nicht nöthig, dass eine solche Auffassung auf einer schwärmerisch befangenen Ansicht vom Katholicismus beruhe; im Gegentheil kann sie aus einer wirklichen Ueberzeugung vom Wesen der Kunst hervorgegangen und mit dem tiefsten Verständniss des Protestantismus als solchen verbunden sein. So ist es bei Fr. von Uechtritz. Mit der vollen und rückhaltlosen Anerkennung des Protestantismus vereint sich bei ihm die Ueberzeugung: dass die Kunst der Malerei ihrem tiefsten Wesen nach, auf ähnliche Weise wie die Skulptur eine Kunst der antiken Welt, eine vorherrschend katholische Kunst sei.

Eine bedeutende und eigenthümliche protestantische Malerei will er damit nicht läugnen, im Gegentheil eine solche will er gerade durch sein Buch bezeugen. Aber wenn er sie auch nicht läugnet, so heben sie doch die Konsequenzen seiner Ansicht von selbst und ohne sein Zuthun auf.

Er geht zunächst von der Behauptung aus, dass das Höchste was die Malerei zu geben vermag, auf der Seite der katholischen Kirche liege. Dies könnte man als historisches

Faktum selbst unbesorgt zugeben, ohne dadurch nun auch die Folgerung: dies Höchste könne nirgend und auf keinem andern Gebiete, als gerade hier erreicht werden, als richtig anzuerkennen. Wir alle fühlen und haben es uns oft genug gesagt, dass eine neue Epoche für die Kunst begonnen habe, wer kann es wissen, auf welche Vollendung dieselbe abzielt, wer darf es wagen den grossen Resultaten der Zukunft durch ein nur rückwärts blickendes Urtheil vorzugreifen? Es ist noch nicht aller Tage Abend, pflegt man bei derlei Fällen im gemeinen Leben zu sagen.

Sehen wir indess näher zu, wie es sich mit jener Behauptung Fr. v. Uechtritz, verhalte, so ist es bei aufmerksamer und unpartheiischer Betrachtung durchaus nicht zu verkennen, dass jene höchste Blüthe der Malerei nur äusserlich auf dem Gebiete der katholischen Kirche liegt. Für die weitere Ausführung dieser Wahrheit wird sich noch anderwärts Gelegenheit bieten, hier zunächst nur so viel, dass ihr wahrer Grund und Boden, die von den Einwirkungen antiken Lebens, antiker Kunst und Wissenschaft geschwängerte und in ihren tiefsten Tiefen umgekehrte moderne Welt sei, die als solche schon den Grundlagen des Katholicismus entfremdet war. Die Kunstblüthe, die durch Raphael und die Cinquecentisten bezeichnet wird, ist der Protestantismus der Kunst, eine Protestation des frischen und glühenden, dabei aber geistdurchhauchten Welt- und Sinnenlebens gegen die ertödtende Strenge des Dogmas. Es ist dies der italienische Protestantismus, der in seinem Kulminationspunkte mit dem deutschen zusammentrifft, wie beide in der That geistes- und blutsverwandt waren. Luther's und Raphael's Wirken fällt wie ihre Geburt in ein und dieselbe Zeit; dieselbe innere Uebereinstimmung findet in ihrem Wirken statt; ein hohes Ziel verfolgten beide, dieser auf dem Gebiete der Kunst, jener auf dem des denkenden Geistes.

Die Geschichte der Kunst, sagt Tölken, über den protestantischen Geist aller wahrhaften Kunst 1835 S. 17, von ihrer ersten freien Regung durch alle Stufen des Fortschrittes, der Entwickelung und Ausbildung ist nichts anderes, als das stufenweise Freimachen von jenen Banden einer heiligen Unnatur. Ja dies ist so auffallend, dass die Phasen dieses artistischen

Kampfes genau zusammen treffen mit dem stufenweisen Erringen der Wissens- und Glaubensfreiheit. Was im forschenden Norden die Wissenschaft, vollbrachte im sinnlicheren Süden die Kunst. Tizian, Raphael und Correggio sind nicht durch blossen Zufall die Zeitgenossen Luther's und seiner Mitstreiter. Das ganze Wesen der wahrhaften Kunst beruht auf der Protestation gegen Zwang und Unnatur u. s. f. Uechtritz's weitere Ausführung geht dahin, dies Verhältniss nicht nur als historisch, sondern als in der Natur der Kunst selbst nothwendig begründet nachzuweisen. „Das Göttliche, sagt er S. 35, als ein in die Welt der Erscheinung herabgestiegenes oder sich darin offenbarendes zu unserer Anschauung zu bringen ist die Aufgabe aller und jeder Kunst. Von den Mitteln, wodurch sie dieses zu bewerkstelligen hat, hängt es ab, in wie weit sie sich dabei in die Mannigfaltigkeit des Irdischen ausbreiten darf, ohne den göttlichen Einheits- und Mittelpunkt aus den Augen zu verlieren.“ Mit demselben Rechte aber darf man auch sagen, die Malerei habe die Welt der Erscheinungen, die Mannigfaltigkeit des Irdischen darzustellen, in die das Göttliche herabgestiegen ist und sich gleichsam verkörpert hat. Es sind dies allerdings dieselben Elemente, aber ihre Stellung zu einander ist eine andere, und diese veränderte Stellung verändert die Auffassung der Kunst selbst. Will man jene, von Uechtritz hervorgehobene, der katholischen Kunst zuschreiben, diese gewiss bleibt der protestantischen vorbehalten. Beide sind gleichberechtigt und gerade die letztere protestantische Richtung ist es, die wie wir gesehen haben, in mitten der katholischen Kirche und Weltanschauung die höchste Blüthe der Kunst im sechszehnten Jahrhundert hervorgerufen hat. Auch auf dem Boden des Protestantismus selbst ist sie Grosses zu erreichen berufen.

In diesem Sinne nun ist die geschichtliche Malerei als die letzte Entwickelung der protestantischen Kunst zu betrachten.

Gott hat die Welt aus sich zu völliger Selbständigkeit entlassen. In ihr, nicht über ihr ist das Göttliche zu suchen, das die Kunst darzustellen hat. Die Welt kann das Göttliche nicht zur vollständigen Erscheinung bringen, ehe nicht diese, die Erscheinung für sich selber zu der vollkommenen Selb-

ständigkeit gelangt ist, zu der sie Gott bestimmt hat. Mit ihrer eigenen Selbständigkeit fördert sie bewusst oder unbewusst die göttlichen Elemente, die in ihr liegen. Die Kunst kann aus der Welt der Erscheinungen nicht eher das Göttliche entwickeln, ehe sie sich nicht jener ganz bemächtigt und dieselbe durchdrungen hat. Die protestantische Kunst nun geht auf selbständige, erschöpfende Darstellung des Weltlichen aus — und darin ist die deutsche Kunst von jeher protestantisch gewesen —, damit der Inhalt, das Geistige, der Ideengehalt desto völliger, kräftiger und energischer sich in ihr offenbaren und gleichsam wie der Geist aus einem vollendeten Körper sich entfalten könne.

Willst du ins Unendliche schreiten,
Geh nur im Endlichen nach allen Seiten!

Dies ist von jeher der Wahlspruch der Kunst gewesen und muss es auch ferner sein. Wenn dagegen Uechtritz weiter bemerkt, dass die Kunst des Malers mehr auf das, was man das Ideale nennt, auf jene reine und edlen Formen angewiesen sei, die nur den höchsten Gipfeln der Erscheinungswelt, da, wo sich diese der Sonne der göttlichen Einheit am nächsten hebt, entronnen sind, so kann dies zwar immerhin als richtig angenommen werden, jedoch darf man dabei nie vergessen, dass ja diese höchsten Gipfel der Erscheinungswelt immer noch dieser angehören, und dass dieselbe sehr wohl fähig sei, ihr eigenes Ideal aus sich selber zu entwickeln. Und wenn er danach behauptet, die Malerei müsse sich desshalb scheuen, zu weit von jenen Gipfeln ab in die bunte Verwirrung und Zerstückelung des Irdischen hineinzuschweifen — auf eine ähnliche Weise äussert sich Tittmann a. a. O. — so kann man mit demselben Rechte behaupten, dass jene innige Harmonie, jene tiefgreifende Versöhnung des Weltlichen und Göttlichen in viel höherem Grade erreicht werde, wenn die Kunst eben von jener Verwirrung und Zerstückelung des Irdischen, der sinnlichen Erscheinung ausgehend, diese durch die Macht der künstlerischen Idee in jedem Augenblicke und auf jedem Punkte als Träger des Göttlichen darstellt, und dass, je tiefer sie dann auf das Irdische eingeht, desto wahrer und inniger die Versöhnung — das grosse Liebeswerk der Kunst sein wird.

Auf der so eben betrachteten Grundansicht Fr. v. Uechtritz, beruht nun seine Behauptung, dass die (antiken oder christlichen) Abbildungen der Gottheit oder gottverwandter Menschheit, die uns die eine oder die andre in der Ruhe einer oder mehrerer in sich selbst oder in die Betrachtung des Göttlichen versenkten mythischen oder historischen Persönlichkeiten zeigen, die höchsten Schöpfungen der Kunst zu betrachten seien (Th. II., S. 37). Dieser Behauptung nun müssen wir schlechthin entgegentreten, indem wir auf das Zeugniss der Geschichte gestützt, in dieser Art von Darstellungen überall nur die ersten Stufen einer beginnenden und ihrer eigenen Mittel noch nicht mächtigen Kunst erblicken können. Das Ideal für diese Darstellungen liegt in den ewig ruhenden Gestalten der ägyptischen Kunst, denen man die Starrheit und Unbeweglichkeit des Begriffs ansieht, dem sie zum Ausdruck dienen; in jenen Kolossen einer ruhenden und unbewegten Götterbildung der Griechen, welche der Sage nach erst Dädalos aus ihrer starren Ruhe gerissen hat, wesshalb die Griechen in ihm den ersten Fortschritt der Kunst erkennen.

In späterer Zeit sind es dann die kolossalen Gottesfiguren byzantinischer Mosaiken und die ersten Versuche der erwachenden mittelalterlichen Malerei, welche in dem von Uechtritz angedeuteten Sinne gedacht sind. In allen diesen soll der „ruhende Urgrund“ zur Erscheinung kommen, was aber nur in derAndeutung geschehen konnte. Mit dem selbstbewussten Erwachen der Kunst, die sich klar wird über ihr eigenes Wesen, sind diese Darstellungen überall verlassen worden, indem man zu einer geistigen Auffassung des Lebens fortschritt. Das belebte, sich in das Sinnliche vertiefende, es verklärende und in dieser Verklärung erst seine eigene Wahrheit bekundende Göttliche trat an die Stelle jenes ruhenden Urgrundes, der als ein jenseitiger von der Kunst niemals genügend dargestellt werden kann. Nicht in der Loslösung vom Irdischen liegt die Weihe und Würde der Kunst, sondern in der Verklärung und Heiligung desselben. Aber der Bruch in allem Menschlichen und Irdischen, sagt Uechtritz, sei der künstlerischen Darstellung feindlich und entgegengesetzt. Die das Gesetz Gottes vollkommen erfüllende Reinheit (?) der katholischen Heiligen sagt ihr mehr zu, als der tiefe, nur durch den

Glauben auszufüllende Bruch in allem Menschlichen, den die Reformation zur Erkenntniss der Welt gebracht oder doch derselben ins Gedächtniss gerufen hat. Ist nun jener Bruch wirklich von der Reformation zur neuen Erkenntniss der Welt gebracht, so muss man aber auch hinzufügen, dass dies nur geschehen, um die Ausfüllung desselben möglich zu machen. Der tiefe Bruch in allem Menschlichen ist nun einmal da, und er ist im Katholicismus nicht minder vorhanden, als in der protestantischen Welt; wenn die Kunst wirklich ein verklärender Spiegel der Welt sein will, so darf sie ihn auf keine Weise ignoriren und vornehm darüber hinweg sehen, wie dies in der ausschliesslichen Darstellung der das Gesetz Gottes angeblich vollkommen erfüllenden Reinheit der Heiligen geschieht; sie hat vielmehr mit dem freudigen Bewusstsein, dass die Ausfüllung dieses Bruches vollkommen möglich sei, auf ihn einzugehen und sie wird ihn am besten dadurch ausfüllen, dass sie an jedem Punkte einer in aller Breite dargestellten Sinnenwelt die Macht göttlicher Ideen schlagend gleichsam und urkräftig dem Beschauer zur Erscheinung kommen lässt. Das Wissen des Bruches, in sofern es die Anerkennung der Welt und Sinnlichkeit enthält, und der Glaube an die Möglichkeit ihn auszufüllen, das ist das neue Wissen und der neue Glaube, von denen Schelling sagt, dass sie allein vermögend seien die Kunst zu der Arbeit zu begeistern, wodurch sie in einem verjüngten Leben eine der vorigen ähnliche Herrlichkeit offenbare. „Zwar eine Kunst, sagt er weiter S. 62, die nach allen Bestimmungen dieselbe wäre wie die der früheren Jahrhunderte, wird nie wieder kommen; denn nie wiederholt sich die Natur. Ein solcher Raphael wird nicht wieder sein, aber ein andrer, der auf eine gleich eigenthümliche Weise zum Höchsten der Kunst gelangt ist. Lasset nur jene Grundbedingung nicht fehlen und die wiederauflebende Kunst wird wie die frühere schon in ihren ersten Werken das Ziel ihrer Bestimmung zeigen.“ Was Schelling hierin prophezeite, ist zum Theil schon zur Wahrheit geworden. Die Entwickelung der neuen Kunst hat gelehrt, dass das Wesentlichste und Eigenthümlichste in ihr jene ernste und tiefe Richtung auf die Geschichte sei, der die vorliegenden Untersuchungen gewidmet sind. Die moderne Kunst zeigt hierin

das Ziel ihrer Bestimmung, welches die Bethätigung des neuen Glaubens ist, den wir so eben besprochen haben.

Die Geschichte ist das Feld auf dem sich jener Bruch offenbart, sie ist aber eben so das Gebiet, auf dem er sich eben so unaufhörlich und immer von neuem zu einer inneren Einheit und Harmonie aufhebt; die Geschichte ist nichts, und darauf muss man immer zurückkommen, als eine Offenbarung Gottes, als die fortlaufende Erlösung der Menschheit. Die Geschichte also, die in ihrem weitesten Sinne das Leben der Gegenwart als Resultat und höchste Spitze der ganzen durchlaufenen Entwickelung umfasst, ist das Gebiet der neuen modernen Kunst, die man nun ohne alle konfessionelle Bedeutung und nur in so fern eine protestantische nennen darf, als die Gegenwart überhaupt in Vergleich zu dem Mittelalter eine protestantische Zeit genannt werden kann; eine Benennung, welche dann nichts Konfessionelles, sondern nur den Gegensatz der modernen Entwickelung zu der des Mittelalters bezeichnet, indem sie eben sowohl die romanischen und katholischen, als die germanischen und protestantischen Nationen umfasst. Die Geschichte als eine fortwährende Vergeistigung des Materiellen, Unmittelbaren, Weltlichen, als ununterbrochene Objektivirung des Geistigen enthält somit schlechthin alle Elemente für das frischeste, eigenthümlichste Kunstleben und ermangelt auch nicht jener tiefen religiösen Bedeutung, die ihr die eben besprochenen Einwendungen schlechthin absprechen wollen. Indem wir dieselben hiedurch für widerlegt und beseitigt erachten dürfen, können wir nicht umhin, diesen Abschnitt mit den Worten eines unserer ersten Kunstgelehrten zu schliessen, welche der geschichtlichen Kunst dieselbe tiefere Bedeutung auch noch von einer andern Seite vindiciren. „In einer Zeit, sagt Schnaase im Düsseldorfer Kunstbericht, Kstbl. 1834 Nro. 71, wo die historischen Keime höchstentwickelt, fast bis zum Uebergange in ein ganz Andres entwickelt sind, und daher die Meisten zwischen zwei Extremen schwanken, entweder das Hervorgebrachte ganz zu verwerfen und ein vermeintlich Neues, Vernünftiges zu erstreben oder mit Verkennung des Gegenwärtigen starr und einseitig in den Formen der Vergangenheit zu haften; in einer solchen Zeit ist die Anregung des historischen Sinnes ein wahrhaft religiö-

ses Bedürfniss, damit man fühle, dass jede historische That nicht ein in sich Abgeschlossenes, sondern nur ein dunkler, unvollkommener Beginn einer sehr entfernten Vollendung ist, dass eigentlich jede Erscheinung eine trübe bleibt, weil sie von widerstrebenden Elementen gehemmt ist, jede aber auch ihre grosse erhebende Seite hat, weil in jeder das Wirken Gottes zu erkennen ist."

ACHTER ABSCHNITT.

Durchaus verschiedener Natur, als die bisher betrachteten Vorwürfe und Einwendungen, sind diejenigen, deren Erörterung noch übrig bleibt. War jenen die geschichtliche Malerei zu weit von einem übersinnlichen Ideale entfernt, so entfernt sie sich diesen zu weit von der „allernächsten, gegenwärtigen Realität"; befasste sie sich nach jenen zu sehr mit den Interessen einer menschlichen, irdischen, sinnlichen Welt, so ist es gerade die Lebendigkeit dieser Interessen, welche diese in ihr vermissen; jenen war die geschichtliche Malerei zu weltlich, diesen ist sie zu heilig, oder, fassen wir Alles in Einem Worte zusammen: nach jenen ist die geschichtliche Malerei zu verwerfen, weil sie nicht biblisch-kirchliche, nach diesen, weil sie nicht Genremalerei ist. Denn wie die bisherigen Einwände lediglich auf einer einseitigen und bis zum Extrem gesteigerten Ansicht von der heiligen Malerei beruhten, so gehen die jetzt zu betrachtenden Vorwürfe fast ausschliesslich von einer ebenso einseitig übertriebenen Auffassung des Genre aus. Das Genre, sagt man, sei die Kunst der Gegenwart; nur wenn sie ganz der Gegenwart gewidmet sei, vermöge die Kunst im Publikum den Anklang zu finden und die unmittelbare Uebereinstimmung, die zur vollständigen Wirkung eines Kunstwerkes nothwendig seien. Das Gegenwärtige, uns un-

mittelbar berührende Leben könne und dürfe daher der Kunst allein ihre Gestalten und Formen hergeben. Wir haben selbst in diesem Sinne das Genre gegen zelotische Angriffe einer entgegengesetzten Richtung vertheidigt, indem wir nachgewiesen, dass die höchsten und erhabensten Ideen, die einer künstlerischen Darstellung fähig sind, sich auch in dem alltäglichen Leben, in der gewöhnlichen Gegenwart, in ihrer aller realsten Wirklichkeit vorfänden, und diese als durchaus gottverlassen zu betrachten, mehr das Zeichen der Unfrömmigkeit, als das einer gläubigen Weltanschauung sei. Wie wir nun zuvor gegen die Feinde des Genre gerichtet waren, so haben wir uns jetzt den Freunden desselben zuzuwenden und zwar namentlich denjenigen unter ihnen, die die Kunst lediglich auf die Gegenwart und deren Darstellung beschränken wollen, und indem wir uns zur Widerlegung der von ihnen aus diesem Gesichtspunkt aufgestellten Einwände gegen die geschichtliche Malerei anschicken, tritt uns zunächst ein ziemlich allgemein verbreitetes Bedenken entgegen.

Man sagt nämlich, dass in der Geschichte so manche Dinge, Begebenheiten und Thaten vorkommen, die einer künstlerischen Behandlung ganz unfähig seien. „Wie es Dinge gibt, bemerkt einmal Montabert in seinem grossen Werk über die Malerei a. a. O. S. 629, die sich nicht gut sagen lassen, so gibt es auch solche, die trivial oder hässlich zu zeigen sind, und es würden die Maler anstatt einen erhebenden Anblick in ihren Kunstwerken darzubieten, häufig nur ganz gewöhnliche, unedle und überhaupt solche Darstellungen geben, die den Eindruck, den sie hervorrufen wollten, geradezu vernichten würden.“ Dass ein solcher Einwand, wenn es überhaupt ein Einwand sein soll, ganz vager Natur und durchaus von keiner allgemeinen Bedeutung sei, ist leicht zu ersehen. Dass es in der Geschichte allerdings Gegenstände geben könne, die einer künstlerischen Behandlung nicht günstig sind, wer wollte das läugnen? Sie sind hier eben so gut möglich, als sie auch auf andern Gebieten, die man sonst der Kunst empfiehlt, wie auf dem des Mythos, des alten und neuen Testamentes, mancher Legende, des gegenwärtigen Lebens endlich selber nicht selten sind. Was aber zwingt denn den Maler dazu

solche Gegenstände darzustellen, er hat ja nicht, wie allerdings der Historiker, die Pflicht und Verbindlichkeit Alles darzustellen, was geschehen, schön oder unschön, ansprechend oder widerwärtig, eben nur weil es geschehen ist. Er steht ja nicht im Dienste der Geschichte, sondern macht vielmehr diese seinen eigenen künstlerischen Zwecken dienstbar. So sagt Montabert selbst in dieser Hinsicht sehr schön S. 634 „Nicht die Kunst ist es, die sich vor der Geschichte und den Fakten zu beugen hat; im Gegentheil sind es die Fakten, die sich vor den grossen Ideen der Kunst zu beugen und sich ihnen anzupassen haben.“ Der Künstler wird nur zu solchen Gegenständen greifen, die innerhalb der Bedingungen eines bestimmten Faktums, bestimmter Persönlichkeiten, einer bestimmten geschichtlichen wie allgemein menschlichen Bedeutung zugleich auch die Bedingungen malerischer Schönheit enthalten, und den gewünschten Eindruck ästhetischer Erregung und Befriedigung versprechen. Der Maler malt ja nicht Geschichte, weil sie Geschichte und als solche ehrwürdig und nützlich ist; sondern er nimmt seine Gegenstände aus ihr, nur in sofern sich in ihnen die Idee des Schönen erkennen lässt, und sie selbst sich zu künstlerischer Darstellung eignen und andrerseits auch gerade ihm, dem bestimmten Subjekte, als solche erscheinen.

Eine besondere Anwendung erleidet die letztere Bedenklichkeit auf das Kostüm, dem hier noch einige Worte zu widmen sind. Was von dieser Beziehung von Seiten einer der geschichtlichen Malerei abholden Ansicht gesagt werden kann, lässt sich auf folgende zwei Punkte zurückführen: dass nämlich das Kostüm ganzer Perioden einer künstlerischen Darstellung unfähig sei, oder dass das Kostüm überhaupt nie aus einer vergangenen Zeit sondern lediglich aus der unmittelbaren Gegenwart genommen werden dürfe; an welchen letzteren Punkt sich sodann das Zugeständniss derselben Ansicht knüpfen lässt, dass eben kein Kostüm malerisch schöner Auffassung so durchaus unfähig sei, als das der Gegenwart.

Will man es nun gegen die Darstellung historischer Gegenstände geltend machen, das Kostüm mancher Perioden, wozu das ganze „Um und an sich“ einer Zeit gehört, namentlich also der nächsten vergangenen Zeit widerstrebe schlechthin aller

malerischen Behandlung, so lässt sich dagegen ganz einfach erwidern, wer es nicht wagt, wegen dieses Umstandes Gegenstände aus einer solchen unmalerischen Zeit zu behandeln, der bleibe davon zurück; es zwingt ihn ja Niemand dazu; oder er gehe um ein Jahrhundert oder wie viel er sonst will, zurück, und es wird ihm an malerischen Trachten, überhaupt an einem künstlerisch schönen Kostüm nicht fehlen. Will oder kann er auch das nicht, nun, so idealisire er und schalte mit Besonnenheit über das, was zu spröde und widerspenstig sich durchaus nicht fügen will. Das heisst nun freilich nicht, er solle uns einen Washington in kunstvoll geworfener Toga oder in zierlicher Chlamys darstellen; aber verwehren darf es ihm Niemand, wenn er ein durchaus unschönes Kostüm, ohne dessen eigenthümlichen Charakter aufzugeben, auf eine freie Weise auffassen und mit solchen Modifikationen darstellen will, dass das Auge nicht beleidigt werde, und dass man sich doch im Allgemeinen den Charakter der dargestellten Zeit daraus vergegenwärtigen könne. Die Treue in Knöpfen und Hosenschnallen, in Rockkragen und Zopfbändern wollen wir dem Maler geschichtlicher Gegenstände gern schenken, da es sich ja doch nur darum handelt das Wesen einer Zeit, das sich allerdings auch im äussern Habitus ausdrückt, in ihrer ganzen und vollen Erscheinung darzustellen, und Niemand es vom Künstler verlangen wird, Dokumente zu einer Geschichte des Fraks und der Pantalons zu liefern. In dieser Hinsicht bemerkt Montabert S. 639 ganz richtig, dass die Malerei gar nicht verpflichtet sei, die Geschichte des Kostüms zu schreiben, indem sie eine edle, freie und poetische Kunst sei. Auch Griechenland, Römer haben sich bei ihren Darstellungen nicht sklavisch an den vorhandenen Gebrauch gehalten, auch die Maler des Mittelalters sind hierin mit Freiheit verfahren, und, auch ohne dass man eine schrankenlose Willkühr in Betreff dieses Punktes walten liess, hat es sich doch nie bei sklavischer und ängstlicher Nachahmung des Vorhandenen genügen lassen. Denn auch eine schrankenlose Willkühr kann man nicht als das Richtige ansehen, obgleich auch sie manche Vertheidiger haben mag. Weisse z. B. geht darin so weit, dass er Anachronismen und Kostümfehler, die man, wenn sie begangen sind, allerdings entschuldigen und

nachsehen kann, gleichsam von vorn herein zu sanktioniren und dem Maler zu empfehlen scheint. „Das Kostüm, sagt er, System der Aesthetik S. 214, soll als Mittel und Stoff des allegorischen Ausdrucks der frei sinnenden und schaffenden Phantasie anheimgegeben werden und nicht umgekehrt dieser Phantasie äusserliche Fesseln anlegen.“ Die Rücksicht auf das Kostüm soll nun allerdings auch nach unserer Ansicht dem Künstler in seinem freien Walten keine Fesseln anlegen; aber man muss sich auch eben so sehr hüten dasselbe lediglich der freischaffenden Phantasie anheim geben zu wollen, indem dadurch nichts weniger als eine freie und dem Begriffe der Kunst entsprechende Thätigkeit gefördert werden würde. Denn das Kostüm, der „frei sinnenden Erfindung“ des Künstlers anheim geben, heisst mit andern Worten nur, derselben ein idealisches Schneiderhandwerk und damit das Amt zu ertheilen, so geschmackvolle und vielleicht so moderne Trachten als möglich, zu „erfinden.“ Es wäre dadurch der Bereich der Kunst und der Beruf des Künstlers auf eine ganz eigenthümliche Weise erweitert, und ich weiss nicht, ob man Ursache hätte, sich dieser Erweiterung zu erfreuen. Der Beweggrund wesshalb Weisse diese Forderung, deren Konsequenzen er wohl nicht vorhersah, machte, ist nur zu loben; er fürchtet, ein knechtisches und beschränktes Nachahmen feststehender bekannter Kostüme werde die Phantasie des Künstlers jeden Augenblick gebunden und gefesselt halten. So lange ein solches Nachbilden ein knechtisches bleibt, hat er Recht. Diese Knechtschaft aber ist nicht nothwendig; eines Studiums bedarf es freilich, aber das Studium legt keine Fesseln an, sondern es löst sie. Das Studium macht den Künstler frei. Die Kunst kann ohne Wissenschaft nicht bestehen; sie bedarf der Kenntniss des menschlichen Körpers, der Gesetze des Lichts, der Farbe, der Perspektive. Die Aeusserlichkeit, die Welt der Erscheinungen, als Objekt der Kunst, fesseln und hemmen die freie Thätigkeit des Künstlers nur so lange sie in ihren Gesetzen nicht verstanden und nicht bewältigt sind. Die Wissenschaft, das Studium, indem sie dies thut, befreit die Kunst. Dasselbe ist es mit dem Kostüm. Das Studium vermag den Künstler leicht in Besitz desselben zu setzen, und dann hat er, statt einer Fessel und Schranke, ein leicht sich fügendes Material gewon-

nen; er hat sich damit frei gemacht. Ist ihm das Studium dagegen fremd geblieben, so ist seine Bewegung auf jedem Schritte gehemmt; er ist in Wahrheit unfrei und beschränkt. Denn er wird entweder geradezu phantastischen Unsinn malen, oder er wird seinen Figuren aus eigener Machtvollkommenheit eine idealische Kleidung erfinden müssen. Das aber ist der Kunst unwürdig; er hat sich auf ein der Kunst fremdes und ihrer hohen Bedeutung nicht entsprechendes Gebiet begeben, wo er bei jedem Schritt nicht anders als straucheln kann.

Wo also liegt hier die Freiheit der Kunst? Wie immer auf der Seite des ernsten Studiums. Eines Studiums, welches erst das freie und dem unbehinderten Schaffen des Künstlers entsprechende Schalten und Walten mit seinem Stoffe möglich macht, und welches übrigens auch dann stattfinden muss, wenn der Künstler seine Figuren aus der unmittelbaren Umgebung der Gegenwart entnimmt und, beiläufig gesagt, nicht blos nachmalen, sondern mit Bewusstsein schaffen will.

Was ferner den zweiten Punkt betrifft, auch das Kostüm müsse, wenn die Kunst ihre ganze und volle Wirksamkeit erhalten solle, aus der Gegenwart und nur aus dieser entlehnt sein, so würde dadurch natürlich alle und jede historische Darstellung, als dem Begriffe der modernen Kunst widersprechend, durchaus unmöglich gemacht werden. Indess diese Forderung ist nicht begründet; die mittelalterliche heilige Malerei hat gewiss eine so grosse Wirksamkeit gehabt, ein so lebendiges Element des Volksbewusstseins ausgemacht, wie irgend eine andre Stufe der Kunst, und doch gehören die Kostüme der dargestellten heiligen Personen einer ganz andern Welt an, als der, in welcher jene Kunstwerke entstanden; Annäherungen an das Kostüm der Gegenwart finden sich allerdings vor, jedoch erst später und nie an denjenigen Personen, die den Mittelpunkt fast aller dieser Darstellungen ausmachen; Bedingung eines lebendig wirkenden Kunstwerks ist das strikte Wiedergeben des Kostüms der gewöhnlichen Gegenwart nimmermehr und nirgends gewesen. Auch heute ist es dies nicht, ja heute vielleicht noch viel weniger als irgend je, indem bei der anerkannt unmalerischen Tracht der Gegenwart, die allgemeine Stimmung vielleicht nie weniger schwierig in der Zu-

lassung fremder und andrer Trachten in der Kunst gewesen ist, die in ihrer geschmackvollen Entfaltung von Glanz und Pracht einer künstlerischen Auffassung gleichsam entgegenzukommen scheinen und dem durch die dürftigen Formen der Gegenwart gelangweilten und abgespannten Blick einen willkommenen und erwünschten Ruhepunkt darbieten. Wie sehr nun aber gerade dazu die malerische Tracht des Mittelalters geeignet sei, darf hier kaum des weiteren erwähnt werden. Wir wollen nur an Hotho erinnern der a. a. O. S. 247 f. das Wesen der mittelalterlichen Tracht in ihrer Beziehung auf malerische Darstellung sehr schön behandelt; hierin überträfe sie selbst das griechische und römische Kostüm, weil in diesem sich noch nicht die einzelne besondere Individualität ausprägen könne. Daher der Reichthum des Mittelalters an den mannigfaltigsten verschiedensten Formen. Dazu komme Pracht und Glanz in Form und Farben, Mannigfaltigkeit malerischer Stoffe, Gold und Gestein — durch alle diese Verschiedenheit sei für jede Meisterschaft und magische Wirkung im Gebrauch der Farbe ein unendliches Feld eröffnet. Ebenso sei die Umgebung durch und durch malerisch, unregelmässig und originell, kühn und zierlich, traulich und erhaben, die Baukunst voll Leben und eigenthümlicher Schönheit; im Geräth selbst läge ein selbständiger Kunstwerth. Das Alles, sagt Hotho weiter, hat einst den Maler erzogen, heute muss der Künstler sich abwenden von der Wirklichkeit, wenn er malerisch gehen lernen will. Wenn dem aber so ist, so kann er ja nur bei der Vergangenheit in die Schule gehen.

Jene Forderung nun aber, das Kostüm sei nur der Gegenwart zu entnehmen, ist kleinlich und enge; kleinlich, weil sie einem nur untergeordneten Theile der künstlerischen Darstellung eine viel zu grosse Bedeutung beilegt, und zur Hauptsache macht, was als solche zu betrachten die Würde der Kunst selbst einen Jeden abhalten müsste; enge, weil sie den Bereich der Alles umfassenden und mit Liebe ergreifenden Kunst auf das Eine Gebiet der Gegenwart beschränken und nichts Andres neben derselben gelten lassen will. Die Berechtigung der Gegenwart, eine immer grössere und bedeutendere Geltung in der Kunst einzunehmen, kann Niemand mehr fühlen,

als ich; je eifriger ich dies aber schon oben nachzuweisen und namentlich gegen die Verdächtigungen einer gewissen Klasse von Kunsttheoretikern zu vertheidigen gesucht habe, mit desto grösserem Rechte glaube ich auch dem Extrem dieser Ansicht entgegen treten zu müssen: die Gegenwart allein sei zu künstlerischer Darstellung berechtigt. Wenn dies von den Ideen, von dem Inhalte der Kunst gelten soll, so ist es ganz richtig, und wir haben es oft genug wiederholt, dass der Inhalt des Kunstwerks ein dem Geiste der Gegenwart entsprechender, im Bewusstsein der Zeit lebendiger sein müsse (vgl. hierüber auch das Ende dieses Abschnittes). Dies aber auf Kleider, Tracht und sonstige Kleinigkeiten ausdehnen zu wollen, scheint mir der Würde der Kunst unangemessen, und mit Unrecht nennt es, übrigens auch ohne alle Begründung, Vischer, den ich, offen zu gestehn, gern mit meiner Ansicht von der geschichtlichen Malerei möchte übereinstimmen sehn, eine falsche Auskunft, wenn der Künstler eine Scene der Vergangenheit wählt, welche zwar dem wesentlichen Interesse für die Bewegungen der Gegenwart hätte, deren Formen indess der Vergangenheit angehörten. (Ueber Hallmann's Kunstbestrebungen der Gegenwart in den kritischen Gängen II., S. 28.) Wenn er aber ferner sagt „die malerischen Formen müsse der Künstler auch aus der Gegenwart entnehmen können," so ist dies freilich, wenn wir den Ton auf das Können legen, sehr schön, und es wäre sehr zu wünschen, dass die Gegenwart nun auch wirklich so gestaltet wäre, um der Kunst würdige und schöne Formen darbieten zu können. Dies aber ist eine andere Sache und gehört vorläufig noch nicht hieher, wir haben nur das festzuhalten, dass es durchaus falsch ist, desshalb der Kunst die Fähigkeit und die Befugniss abzusprechen, ihre Gegenstände und Formen aus der Vergangenheit, der Geschichte zu entlehnen. Im Gegentheil möge es hier genügen an das Urtheil des Publikums selbst zu appelliren, das gerade, und zwar aus mehrfach schon berührten Gründen sich zu solchen Darstellungen vorzugsweise hingezogen fühlt. Kann doch auch Vischer selbst sich nicht der Nothwendigkeit entziehen, „die Forderung eines geschichtlichen, dem Interesse der Zeit entgegenkommenden Stoffes" einzu-

räumen (ebds. S. 30), und ruft er doch selbst an einem andern Orte den Künstlern ganz ausdrücklich zu: „Ihr sollt nicht Wolkengebäude mehr, ihr sollt Geschichte malen!“

So sehr nun aber jene auf die ausschliessliche Darstellung der Gegenwart dringen, so wenig kann es ihnen entgehen, wie wenig die Formen derselben für künstlerische Zwecke in Vergleich mit andern Perioden der Geschichte zu gebrauchen seien. Hotho hat ein leider nur allzuwahres Klagelied darüber angestimmt: das Kostüm der heutigen Zeit sei durchweg prosaisch, langweilig, erbärmlich mit Allem, was drum und dran hänge. Es stosse den Maler ab und müsse überhaupt jedes malerische Auge verletzen. Was haben also nun diejenigen, die die Kunst lediglich auf die Formen der Gegenwart beschränken wollen, gewonnen? Sie verschliessen sich die Geschichte, die Gegenwart entzieht sich ihnen, und was die Zukunft betrifft, so kann man allerdings hoffen, das Kostüm werde sich einst in ihr einer schöneren Entfaltung erfreuen und zu malerischen Formen zurückkehren, aber die Zukunft kann man doch nicht malen! Oder wollen wir bis dahin etwa warten, und sollen Pinsel und Palette bis zu jenem glücklichen Zeitpunkte feiern, an dem die Trachten der Völker ihre malerische Wiedergeburt begehen werden? — Glücklicherweise aber sind wir noch fern von einem so kritischen Dilemma: das Feld der Geschichte liegt vor uns ausgebreitet da, die moderne geschichtliche Malerei gewinnt daran einen fruchtbaren Boden der lebendigsten und schönsten künstlerischen Anschauungen; ja selbst zu Gunsten der missachteten Gegenwart liesse sich manch Wörtchen sagen. Einmal gibt es nämlich ja auch ausser dem Bereich der Fracks und moderner Beinkleider (ausserhalb des Rayons der französischen Mode), noch manche andre Zone, in der eine nationelle malerische Tracht, von der Kultur noch unbeleckt sich erhalten hat, und damit der Kunst einen reichen und auch oft und mannigfach ausgebeuteten Stoff darbietet. Und andrerseits ist es doch noch sehr die Frage, ob sich denn, trotz seiner anerkannten Unschönheit, selbst aus unserm modernen Kostüm, nicht etwas machen liesse, was in der Kunst seinen Platz mit gutem Recht einnehmen könne. Schwer, das ist nicht zu bezweifeln, ist die malerische Behandlung ihrer Formen, unmög-

lich ist sie gewiss nicht. Das Wie aber liegt in den Händen der Künstler.

Wir kehren zur geschichtlichen Malerei zurück. Es ist hier noch der wichtige Umstand zu erwähnen, dass es scheinen könne, das Verständniss geschichtlicher Kunstwerke setze eine zu grosse gelehrte Bildung voraus, und es möchte dadurch die überall nothwendige Unmittelbarkeit des Genusses verloren gehen. Wir knüpfen hier an Hotho an, der (Gesch. der deutsch. Mal. I, S. 235) die Gegenwart sehr richtig als die nachlebende und mitempfindende Mnemosyne aller Vergangenheit bezeichnet und die an die heutigen Künstler ergehende Forderung anerkennt, Thaten und Zustände der Vergangenheit in ihrer eigensten Bedeutung zur Anschauung zu bringen, ohne dass es desshalb an präsenten Interessen gänzlich zu gebrechen brauchte, wozu er dann hinzufügt, dass die Aufgabe, die hiemit an die Malerei gestellt wird, für sie unlösbarer sei, als für die Poesie. Wahr ist es nun allerdings, dass zu einer genügenden Lösung dieser, und somit jeder geschichtlichen Aufgabe eine gewisse Selbstaufopferung des Künstlers an seinen Gegenstand nothwendig sei, welche scheinbar der freien Thätigkeit hindernd in den Weg tritt. Man glaube indess nicht, dass dies nur bei geschichtlichen Gegenständen stattfinde. Im Gegentheil, und wir haben schon einmal Gelegenheit gehabt, davon zu sprechen, ist diese Selbstaufopferung, dies Sichhineinleben in ein Fremdes eine nothwendige Bedingung fast jedes Kunstwerkes, und wenn dieselbe bei andern Gegenständen der Malerei, wie z. B. aus der heiligen Geschichte, leichter erscheint, so rührt dies nur daher, weil man in diesem Falle der fremden Formen schon gewohnt ist, weil diese durch Jahrhunderte langen Gebrauch festgestellt und für den Künstler vermöge der „süssen Gewohnheit“ gleichsam eine unmittelbare Präsenz erlangt haben, die er sich für die Formen der wirklichen Geschichte nur durch besondere Bemühungen verschaffen kann. Wenn die geschichtliche Malerei erst eine so lange Geschichte und eine solche Ausdehnung gewonnen haben wird, als die heilige, so wird für sie dasselbe eintreten, was man jetzt bei den Gegenständen der heiligen Malerei immer so lobend hervorhebt, die das, was sie heut zu Tage den andern an Leichtigkeit des Verständnisses

und Gewohnheit voraus zu haben scheinen, auch nicht von Anfang an besessen, sondern erst durch eine lange Uebung und Arbeit erlangt haben. Was nun übrigens den Unterschied zwischen Malerei und Poesie in Betreff der oben berührten Aufgabe der geschichtlichen Kunst anbelangt, so scheint die Fähigkeit zur lebendigen, anschaulichen Darstellung geschichtlicher Momente, je nach dem Bereiche einer jeden Kunst, im Ganzen eine gleiche zu sein. Charaktere, sagt zwar Hotho, Situationen, Leidenschaften, Klima, Lokal, Sitten und Gebräuche lassen sich bei weitem leichter für die innere Anschauung versinnlichen, als für die äussere, zu deren voller Befriedigung der Maler das selbst vollständig real zu verkörpern hat, was er niemals erblickt, wovon er sich überhaupt im Allgemeinen und Einzelnen nur eine gelehrte Vorstellung verschaffen kann; aber lässt sich, strenge genommen, nicht ein grosser Theil des von Hotho angeführten viel eher für die äussere, als innere Anschauung versinnlichen und darstellen? Aber der Künstler kann dies nur dadurch, dass er sich zuvor von dem darzustellenden Objekte eine „gelehrte Vorstellung" verschafft, erwidert man. Dasselbe indess findet auch, und zwar nicht in geringerem Grade beim Dichter statt. Beide, Maler und Dichter, sind allerdings auf eine gelehrte Beschäftigung hingewiesen. Sollen wir dem bildenden Künstler die Fähigkeit, eine auf solche Weise gewonnene Vorstellung in die lebendige Anschauung zu übertragen, in geringerem Grade zumuthen, als dem Dichter, da doch vielmehr diese Uebertragung alles und jedes geistig Bedeutenden in die lebenswarme Form sinnlicher Anschauung das eigentliche Element künstlerischer Darstellung ausmacht?

Dies führt uns wiederum auf den Werth und die Nothwendigkeit des Studiums zurück. Der Künstler, der einen hervorstechenden und ihn selbst ergreifenden Moment der Geschichte malen will, muss sich natürlich (durch gelehrte Hülfsmittel oder auf welche Weise sonst) die genaue Kenntniss desselben, sowohl was den äusserlichen Hergang, als was seine tiefinnerliche, weltgeschichtliche Bedeutung betrifft, zu verschaffen suchen, und, weit entfernt, das lebendige und freie Walten der Phantasie dadurch zu beeinträchtigen, wird er vielmehr ein gefügiges und ihn selbst förderndes Material für dieselbe gewinnen. Im

Allgemeinen kann man es als das Zeichen einer gewissen Oberflächlichkeit unserer Zeit betrachten, wenn man so oft das Studium, die ernste Beschäftigung mit den zur Kunst nothwendigen Wissenschaften, als ein der frischen That und dem unmittelbaren Gefühl des Künstlers so entbehrliches, wie gefahrdrohendes Thun bezeichnen hört. Es liegt darin eine Verhätschelung des Gefühls, deren Rache nie ausbleibt. Die Geschichte der Kunst gibt hier ganz andre Lehren. Man könnte schon an die grossen Dichter des Alterthums erinnern, an Pindar, an die Tragiker, die alle bekannter Weise unendlich tiefe Studien durchgemacht haben, ohne die wahre ursprüngliche Schöpfungskraft der Phantasie dadurch zu verlieren. Man braucht aber gar nicht einmal so weit zurück und auf ein anderes Gebiet überzugehen. Raphael's und Michel Angelo's gelehrte Studien sind bekannt; Lionardo und Albrecht Dürer schrieben ausgezeichnete wissenschaftliche Werke, und doch waren und blieben sie ganze Künstler; noch manche andre endlich wären zu nennen, die, obschon praktisch den Wissenschaften obliegend, darum doch nie aufhörten, grosse Künstler zu sein. Wir haben es schon einmal gesagt, das Studium ist es, das die Kunst frei macht. Muss der Künstler nicht für alles das, was die äussere Vollendung seiner Schöpfung betrifft, die schwierigsten, oft abstraktesten Studien durchmachen? Sind die Lehren von der Perspektive, von der Projektion der Schatten, sind Osteologie und Anatomie nicht durchaus strenge Wissenschaften? Können sie anders als durch gelehrte Anstrengung vom Künstler bewältigt werden, und muss er sie nicht dennoch ganz nothwendig in seinem Besitz haben? Darüber waltet kein Zweifel ob, Theorie und Praxis sind darüber längst einig. Wenn also schon für die äusserliche und rein technische Seite der Kunst so grosse Studien nöthig sind, wenn von dem wahrhaft gediegenen und gewissenhaften Künstler diesen Anforderungen mit Freuden und edelem Eifer entgegen und nachgekommen wird, wenn Akademieen und Lehranstalten mit weiser Erkenntniss sie befördern und durch einen geregelten wissenschaftlichen Unterricht unterstützen — warum wollte man für den inneren geistigen Gehalt des geschichtlichen Kunstwerks die Anwendung einer solchen gelehrten Bildung von der Hand

weisen? Ja, ohne inkonsequent und ungerecht zu sein, darf man es? — Das sind die Bedenklichkeiten, die man gegen die geschichtliche Malerei von Seiten des Künstlers und mit Rücksicht auf diesen erheben zu müssen glaubte; sie ergeben sich bei näherer Prüfung als nichtig. Es bleibt nun aber noch ein anderer und nicht unwichtiger Theil derselben zu betrachten übrig. Sie betreffen das Verhältniss der geschichtlichen Malerei und ihrer Erzeugnisse zu dem Publikum. Ehe wir indess auf dies wichtige und nicht von Allen richtig gewürdigte Verhältniss übergehen, haben wir noch auf eine Anschauungsweise Rücksicht zu nehmen, die, wenn sie die richtige wäre, der geschichtlichen Malerei gänzlich den Beruf absprechen würde, unter den vollberechtigten Kunstgattungen der Gegenwart aufzutreten, indem sie dieselbe als ausser Konnex mit den wichtigsten Zeit- und Lebensfragen der Gegenwart stehend, darzustellen sucht.

Es ist aus den obigen Untersuchungen über das Verhältniss des Genre zur geschichtlichen Malerei wohl zur Genüge hervorgegangen, dass, da die Gegenwart, die wir als das Gebiet des Genre bezeichnet haben, nichts anderes als die letzte Spitze der Vergangenheit, der Geschichte selbst ist, beide durchaus nicht so strenge von einander gesondert gehalten werden können, als dies, wie wir oben gesehen, so häufig geschieht. Auf diesem Missverständnisse, dass die Gegenwart schlechthin ausser allem Zusammenhang und ausser aller Verbindung mit der Geschichte stehe, und so gleichsam einen nach allen Seiten hin isolirten Bereich ausmache, beruht das Verdammungsurtheil der geschichtlichen Malerei, wie es z. B. in Köster's Worten enthalten ist: „Die Vergangenheit ist abgethan, die Zukunft ist verschlossen mit sieben Siegeln, dem Kern der Gegenwart sei des Künstlers Werk geweiht.“* Es ist eine traurige und jeder künftigen Entwickelung gefähr-

* Zerstreute Gedankenblätter V, S. 17. Ich bemerke zum Voraus, dass ich diese Worte in ihrem äussersten Sinne nehme, in einem Sinne, den der Autor wohl kaum in dieser Bestimmtheit beabsichtigt haben mag. Wesshalb denn das Folgende auch nicht sowohl als Polemik gegen Köster, als gegen eine allgemeine Ansicht zu betrachten ist, welche derselbe treffend ausgedrückt hat.

liche Lehre, die Vergangenheit sei abgethan. Im Gegentheil, sage ich, sie ist uns aufgegangen in ihrem tiefinnersten Wesen, durch die Arbeit des Geistes ist sie uns offen gelegt mit allen ihren unermesslichen Schätzen, die der glücklichen Hand, welche sie heben soll, noch harren; mit allen ihren weisen Sprüchen und Lehren, deren goldene Praxis noch manchem kommenden Jahrhundert Segen spenden wird, mit allen ihren Offenbarungen die noch manchen kommenden Geschlechtern eine freudige Botschaft sein werden. Wehe uns, wäre die Vergangenheit verschlossen; mit ihr wäre es auch die Zukunft, die wir nur mit der Vergangenheit Hülfe uns erobern können. Die verschlossene und unverstandene Vergangenheit sind eben die sieben Siegel der Zukunft; mit den Siegeln der Vergangenheit lösen wir auch die der Zukunft. Ein Volk, das seine Vergangenheit weiss, weiss sich selber; nur die Völker haben auf die Zukunft zu hoffen verlernt, die ihre Vergangenheit fahrlässig und freventlich zugleich vergessen und geopfert haben. Die sich frisch daran gehalten und gekräftigt, haben mit ihr die Zukunft gewonnen. Wie Antäos aus der mütterlichen Erde unerschöpfliche Kraft zufloss, so dem Volksbewusstsein aus dem Wissen seiner Vergangenheit, die sein geistiger Mutterboden ist. Wer ein Volk diesem entreissen kann, der hat es schon überwunden; so sank Griechenland unter Philipp, so Rom unter den Cäsaren; sie erlagen an dem Bruch mit ihrer Vergangenheit, an dem Vergessen ihrer Geschichte. Wer uns die heiligen Erinnerungen unserer Vergangenheit nimmt, der hat uns schon zur Hälfte unsere Zukunft geraubt. Man sage also nicht, die Vergangenheit sei abgethan, man versündigt sich damit an Gegenwart und Zukunft. Wenn aber für das Leben der Gegenwart die Vergangenheit diese tiefe und unergründliche Bedeutung hat, wie sollte sie dieselbe nicht auch für die Kunst der Gegenwart haben, in deren Spiegel wir die Verklärung des Lebens zu suchen berechtigt sind. Diese tiefe Bedeutung der Vergangenheit aber allein ist es, die die Kunst zur Geschichte geführt hat, und nicht darum etwa sprechen wir für diese geschichtliche Kunst, weil jene uns eine so schöne und reiche Auswahl von seltsamen und absonderlichen Begebenheiten darbietet, von edlen Charakteren und Tugenden aller Art, von

tragischen Thaten und hie und da von sentimentalen und gemüthlichen Scenen, sondern weil sie das Feld ist, auf dem die Idee ihr grossartiges Walten vollbracht hat, auf dem die Menschheit zu dem geworden ist, was sie ist, auf dem sich die grossen Ideen durchgekämpft haben, deren endliche Entscheidung, deren letzte Vibrationen oder endlich deren noch frisches warmes Leben kräftig und bestimmt in das Gefüge der heutigen Welt eingreifen. Weil wir noch ganz wurzeln in der Geschichte und wir von keinem andern Punkte aus zu der Zukunft gelangen können, nach der die Zeit sich sehnt.

Von der Geschichte wird sich unser Leben, wie unsere Kunst neue Kraft holen. Und dann, sind denn die Kämpfe der Vergangenheit schon ausgekämpft, sind die grossen Gegensätze, die das Treiben der Geschichte ausmachen, zur Ruhe gediehen, sind denn ihre Resultate schon errungen und fertig da, oder arbeitet nicht etwa die Zeit noch daran, sie hervorzubringen? Wahrlich, es ist fast keine der Ideen, welche die mittlere und neuere Zeit bewegt haben — und diese haben für uns hier zunächst Bedeutung — zur Ruhe und zum letzten Abschluss gekommen, fast keine hat sich vollkommen ausgelebt und kann als abgethan behandelt und beseitigt werden; die einen klingen mehr oder weniger deutlich nach; die andern lassen uns noch heut ihre Folgen, Fluch oder Segen kosten; noch andre endlich leben und wirken noch beständig fort, und wir, das lebende Geschlecht, sind wohl eher dazu berufen, ihre Kämpfe mit durchzukämpfen, denn ihre Folgen, sei es in Leid oder Freude zu geniessen! Somit kann also auch kein Zweifel obwalten, dass die Geschichte als energisches, kräftiges Lebenselement, als Grundlage und Basis der Gegenwart selbst, sehr wohl dazu geeignet sei, auch derjenigen Kunst dankbare und allen künstlerischen Anforderungen entsprechende Gegenstände darzubieten, welche, aus dem lebendigen Bewusstsein der Zeit geboren, nichts als ein verklärtes Bild dieser Zeit selbst sein will.

Das ist der hohe Standpunkt, von welchem allein aus man das Verhältniss beurtheilen kann, in welchem die geschichtliche Malerei zu dem Volke, zum Publikum steht, und die Bedenklichkeiten, die man in Betreff dieses Verhältnisses allerdings hegen könnte. Kann und darf man nun, bei der immanenten

Bedeutung der Geschichte für die Gegenwart, noch die Befürchtung hegen, die geschichtliche Kunst werde sich dem öffentlichen Volksleben entfremden und eine isolirte Sache der Bildung werden? Wenn man sich nun, scheinbar nicht ohne Grund auf die allgemeine Verständlichkeit der heiligen Bilder bezieht, so übersieht man einmal gänzlich, dass diese auch nicht von jeher so geläufig und verständlich gewesen, sondern dass sie es auch erst im Verlauf von vielen Jahrhunderten geworden sind. Und zweitens übersieht man es eben so sehr, dass das Verständniss dieser heiligen Bilder jetzt auch gar nicht mehr so gross und allgemein verbreitet sei, wie man es wohl von einer früheren Zeit annehmen darf, sondern dass sich dasselbe im Gegentheil immer mehr und mehr aus dem allgemeinen Bewusstsein des Volkes zurückgezogen hat. Oder glaubt man denn etwa, dass die heiligen Bilder heut zu Tage wirklich besser vom Volke verstanden werden und, zumal da die symbolischen Bezüge darin immer häufiger werden, verstanden werden können, als Bilder, deren Gegenstände der Geschichte angehören? Christus und Maria freilich mag das Volk sogleich erkennen, wenn aber andre Heilige, andre Legenden, andre Begebnisse dargestellt werden, so muss dem Publikum eben so gut gesagt werden, das ist die heilige Veronika und jenes der heilige Sebastianus, dies ist die Vermählung Mariä mit Joseph und jenes die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Christkinde, als bei geschichtlichen Bildern Inhalt und Hauptpersonen bezeichnet werden. Ja, Overbeck muss, um verständlich zu werden, einen Kommentar, ein Buch zu einem seiner Bilder schreiben, und doch sind viele der von ihm dargestellten Figuren durch hundertjährigen Gebrauch in ihrer Bedeutung längst festgestellt! Nun frage ich, ob ein geschichtliches Gemälde, wenn dabei steht oder gesagt wird, dies ist Kaiser Rothbart, den auch ohnehin ein Jeder erkennt, in dem oder jenem Jahre; oder Kaiser Rudolph von Habsburg oder Pabst Gregor und Cenci in diesem oder jenem Verhältnisse, dem öffentlichen Volksleben fremder oder unverständlicher sei, als Kompositionen von Heiligen, von denen man weder Namen noch Bedeutung kennt — wie denn auch ihre Bedeutung fast durchgängig dieselbe ist. — Ja, ich behaupte, dass ein solcher

geschichtlicher Name, wie etwa Kaiser Rudolph oder Pabst Gregor, schlechthin einem Jeden, er sei in der Geschichte auch noch so unbewandert und möge er auch davon eben nichts weiter, als diesen Namen wissen, bei weitem mehr zu denken gibt, und die Darstellung selbst einen höheren Genuss gewähren wird, als, caeteris paribus, Name und Darstellung einer heiligen Pudentiana oder des heiligen Symphorianus, bei denen sich vielleicht auch unter den Gläubigsten die wenigsten etwas Bestimmtes, Charakteristisches werden denken oder vorstellen können. Und wenn man es ferner ganz in der Ordnung findet, einem heiligen Bilde, weil es sonst durchaus unverständlich bleiben würde, drei oder vier Verse aus der Bibel oder sonst woher zur Erklärung mit auf den Weg zu geben, mit welchem Rechte will man es dann dem Maler eines geschichtlichen Bildes verweigern, diesen oder jenen Passus aus einem bekannten Historiker anzuführen, um die Begebenheit um so bestimmter bezeichnen zu können, wenn nur der Vorgang als solcher klar aus dem Kunstwerke hervorgeht?

Dazu kommt nun schliesslich, dass gerade in unseren Tagen sich auf eine so unzweideutige Weise das Bestreben manifestirt, wie überhaupt die Wissenschaften, so namentlich die der Geschichte, zu einem lebendigen Gemeingute Aller zu machen, dass viele der edelsten Kräfte zur Realisirung dieses letzten und höchsten Zweckes der Wissenschaft thätig sind; dazu kommt, dass die Aufnahme und der Anklang solcher Bemühungen in der Masse des Volkes ein grosser und lebendiger ist, und dass es somit endlich sicher zu erwarten steht, diese werden sich mit der Zeit fortwährend steigern und wir jenem Zwecke immer näher kommen. Dann aber ist es auch klar, dass die geschichtliche Malerei, wenn sie auch noch nicht in dem Maasse, wie man es wünschen dürfte, Eigenthum und Bestandtheil des Volksbewusstseins geworden ist, dies ohne Zweifel immer mehr und mehr, und zwar in demselben Maasse werden muss, als die Geschichte selber. Hier gehen die Kunst und die allgemeineren wissenschaftlichen Bestrebungen der Zeit Hand in Hand; wie die Geschichte jetzt dazu berufen ist, Gemeingut Aller zu werden und in dem Maasse sie diesem Ziel entgegen geht, in eben dem Maasse wird auch die geschicht-

liche Malerei dem tiefsten Bewusstsein der Völker immer näher treten. Dass nun aber jener Zug zu einem tiefen, geistigen Verständnisse, zu einer klaren und praktischen Auffassung der Geschichte nicht allein der Kunst eigenthümlich ist, sondern mit derselben Gewalt auch auf den andern Gebieten des Lebens sich geltend macht, das ist für die geschichtliche Malerei nicht nur ein Zeugniss ihrer nationalen und zeitgemässen Bedeutung, sondern zugleich auch eine sichere Bürgschaft, dass sie blühen und gedeihen, dass sie einer hohen und gediegenen Vollendung entgegen gehen wird, welche sie befähigen wird, als die moderne Kunst, als die Kunst der neuen Zeit mit der vergangener Jahrhunderte würdig in die Schranken zu treten.

Wie und wodurch dies Alles zu erreichen sei, dies zu bestimmen, ist nicht die Sache der Wissenschaft; es ist die Sache unserer Künstler, die, wie sie den Beruf der modernen Kunst verstanden und erfasst haben, ihn auch sicher und mit Erfolg zu vollenden wissen werden.

Den Künstlern und nur ihnen müssen wir die Zukunft unserer Kunst anheimstellen; dass es dabei eines Entgegenkommens von Seiten der Mitwelt bedarf, und welche Hoffnungen man von demselben zu hegen berechtigt ist, haben wir schon oben mehrfach berührt, und wenn man, wie Maggraff in den Münchener Jahrbüchern I, S. 79, von der geschichtlichen Malerei bemerkt, sie bedürfe zu ihrem Gedeihen der öffentlichen Begünstigung, ihre Entwickelung werde getragen und gehoben durch das geschichtliche, Fürsten und Völker gleichmässig durchdringende Bewusstsein, so können wir getrost hinzufügen, dass eben dies „geschichtliche Bewusstsein“ eine Macht, ein bedeutendes Element in den Völkern zu werden beginnt, und dass dadurch neben manchem anderem Trefflichen und Guten auch der geschichtlichen Malerei eine erfreuliche und glänzende Zukunft zugesichert wird.

NEUNTER ABSCHNITT.

Wir haben im dritten Abschnitt unsre Ansicht von der Bedeutung der geschichtlichen Malerei und von ihrer Uebereinstimmung mit den übrigen Richtungen und Interessen der Gegenwart ausgesprochen, wir haben ferner das Verhältniss betrachtet, in welchem diese Kunstweise sowohl zur heiligen Malerei, als zum Genre steht, wir haben endlich die vielfachen Einwendungen und Bedenken zu widerlegen gesucht, welche man von den verschiedensten Seiten her gegen die geschichtliche Malerei vorgebracht hat; wenn wir nun aus allen diesen Untersuchungen das Resultat einer im Wesen der Zeit tief begründeten Berechtigung der geschichtlichen Kunst gewonnen haben, so liegt es nahe, ja es drängt sich fast unumgänglich die Frage auf, welche Stellung dieselbe zu denjenigen Anstalten, welchen die Förderung der Kunst obliegt, einnimmt, und wie sich die letzteren zu einer Kunstweise verhalten, die auch ganz abgesehen von ihrem inneren Werthe und ihrer inneren Berechtigung, jedenfalls doch einen so grossen Theil der künstlerischen Produktionskräfte der Gegenwart in Anspruch nimmt.

Die Antwort ist eine überraschende, sie lautet dahin, dass ein solches Verhältniss gar nicht stattfindet, dass jene Anstalten, Akademieen, Kunstschulen, oder wie sie heissen mögen, als solche, als Institute sich bei der Entwickelung der geschichtlichen Kunst auf keine Weise betheiligt haben. So lange nun die geschichtliche Malerei lediglich erst im Werden und Entstehen begriffen war, so lange sie noch keine, ich möchte sagen, kompakte Majorität von Produktionen hervorgerufen hatte, so lange sie überhaupt noch nicht als eine bestimmte Gattung betrachtet werden durfte, so lange muss man ein solches rein passives Verhalten von Seiten der nur dem Bestehenden gewidmeten öffentlichen Lehranstalten nicht nur billigen, sondern es ist auch leicht zu sehen, dass dasselbe das allein richtige, ein schlechthin nothwendiges sei. Wenn die Akademieen sogleich jede neue Richtung des Kunstgeistes

schon im ersten Moment ihres Werdens beachten wollten und das, was einer solchen Richtung im Wissen als förderlich erscheinen könnte, mit in den Bercich ihrer Lehrobjekte aufnehmen wollte, so würde sie genöthigt sein, jeder zufälligen Laune der Zeit zu folgen, und der Umkreis des zu Lehrenden würde ins Unermessliche anwachsen. Dies zu verlangen aber hiesse den Geist und die Absicht jener Anstalten durchaus verkennen, und es kann von einer solchen Forderung gar keine Rede sein.

Nun ist aber bei der geschichtlichen Malerei das Verhältniss ein ganz anderes. Zwar habe ich selber die geschichtliche Kunst nicht selten im Verlaufe dieses Werkes als eine im Werden begriffene bezeichnet; ich habe aber ebenso auch gezeigt, dass sie es schon zu einer sichern und unzweifelhaften Existenz gebracht, dass sie sich, so zu sagen, als eine bestimmte Kunstweise konstituirt hat, dass sie, und sei es auch nur durch die grosse Anzahl der ihr angehörigen Kunstwerke dahin gekommen ist, eine besondere Kunstgattung auszumachen, deren Verhältniss zu den andern beiden grossen Gattungen, der heiligen Malerei und dem Genre, wir sogar mit ziemlicher Bestimmtheit festsetzen und erörtern konnten. Die geschichtliche Malerei hat, wenn auch von ihrem endlichen Abschlusse noch weit entfernt, ein nicht unbedeutendes Stadium der Entwickelung durchlaufen, sie ist, wenn auch noch immer eine Werdende, ebenso eine Gewordene, sie hat eine feste Stellung, eine bestimmte Position zu der Gesammtheit des modernen Kunstlebens eingenommen, dessen wesentlichen und wahrhaft originalen Bestandtheil sie auszumachen scheint.

Hier also handelt es sich um keine zufällige Richtung, um keine willkürliche Laune der Künstler, sondern um eine, auf dem Gemeingefühl Aller beruhende Kunstweise, die schon d e s s h a l b auf eine besondere Berücksichtigung Anspruch erheben könnte. Wenn sich nun ferner zu dieser Thatsache die Ueberzeugung gesellt, dass die geschichtliche Malerei mit ihrer grossen äusserlichen Ausdehnung zugleich eine tief innerliche und auf dem Wesen unserer Zeit selbst beruhende Berechtigung vereint, dass sie, die letzte selbständige Frucht kunstgeschichtlicher Entwickelung, auch den besten Kern der neuen Kunstbestrebungen berge, dass sie mit einem Worte

die wahrhaft moderne Kunst der Gegenwart sei und ebenso auch alle Bedingungen einer zukünftigen Kunstblüthe enthalte, wenn man diese Ueberzeugung hat, und ich hoffe dieselbe meinen Lesern mitgetheilt zu haben, so scheint der Wunsch einer zeitgemässen Förderung dieser Kunstweise eine Art von Berechtigung zu erhalten, welche zu erörtern und eindringlich zu machen die letzte, praktische Aufgabe dieses Werkchens und zugleich den Abschluss unserer bisherigen Untersuchungen ausmachen wird.

Ich werde zunächst, ohne auf die besondere Natur dieser Förderung der geschichtlichen Malerei, noch auf die Mittel, wodurch dieselbe zu erreichen sei, einzugehen, nur die Berechtigung eines dahin ausgehenden Wunsches nach allgemeinen Gesichtspunkten nachweisen. Ich bin nun zwar keineswegs der Ansicht, dass von einer äusserlichen Unterstützung das Heil und die innerlich kräftige Entwickelung irgend einer im Wesen der Zeit selbst begründeten Kunstrichtung wesentlich bedingt werden könne. Sie kann gefördert, gehoben, in ihrer Entfaltung beschleunigt werden, sie kann durch die Anerkennung der Oeffentlichkeit — und dies halte ich für den Hauptpunkt — zu einem höheren Selbstbewusstsein gelangen, sie kann zu einer grösseren, frischeren Thätigkeit geweckt und damit, vermöge erhöhten Vollgebrauchs ihrer eigenen Mittel auch zu grösserer innerer Vollendung gebracht werden. Abhängig von einem solchen äusserlichen Entgegenkommen ist sie indess nicht.

Ja man kann es als einen Prüfstein der inneren Wahrheit und Gediegenheit jedweder neuen Richtung betrachten, ob sie auch ohne allen äusserlichen Sukkurs sich zu erhalten und Platz zu greifen vermöge. Es sind schon manche Richtungen auf diese Weise nicht nur gefördert und begünstigt, sondern sogar hervorgerufen worden; hatten sie aber weiter keinen anderen Grund ihrer Entwickelung, so sind sie mit jener Begünstigung selbst untergegangen, ohne eine nachhaltige Spur hinterlassen zu können. Andre dagegen, und das gerade sind immer diejenigen gewesen, welche eine neue Epoche der Kunst hervorgerufen haben, haben sich keiner Unterstützung zu erfreuen gehabt, sie sind ohne dieselbe geworden, oft sogar im Gegen-

satze zu den Einrichtungen, die auf die Förderung aller wahren Kunstinteressen angewiesen waren. Gerade in diesem Gegensatze und in dieser Spannung haben sich ihre Kräfte entwickelt, gerade in einem solchen Kampfe haben sie ihre Mittel völlig zu beherrschen gelernt, und, was mehr ist, das Bewusstsein von sich selber gewonnen.

So ist auch die geschichtliche Kunst zu dem geworden, was sie ist; so und zwar in noch weit höherem Grade die moderne Kunst überhaupt. Carstens' Leben ist ein fortgesetzter Kampf gegen eine althergebrachte und desshalb privilegirte Kunstweise; seit seinem ersten Auftreten hat er sich von den Kunstinstituten, die auf dieser ausgelebten Kunstanschauung basirten, den damaligen Akademieen losgesagt; er hat damit geendet, ihnen durch seine Schüler und Nachfolger einen neuen, und zwar seinen eigenen Geist einzuhauchen. Was es für Kämpfe gekostet, ehe dies Resultat erreicht worden, ist bekannt; wie diese Kämpfe zu Kämpfen der Gesinnung geworden, haben wir oben schon einmal mit Förster's Worten angedeutet; sie mussten es werden, denn in ihnen hatte die moderne Kunst ihre Sporen sich zu erwerben, und je schöner der Sieg, desto schwerer musste auch der Kampf sein. Ob dieser Sieg schon unwiderruflich entschieden, ob die Möglichkeit jedes weiteren Kampfes schon ein für allemal abgeschnitten sei, das kann hier nicht beantwortet werden, die Zeit wird es lehren. Soviel indessen ist gewiss, dass das Grösste gethan ist. Aehnlich verhält es sich mit der geschichtlichen Malerei; auch sie hat sich nur langsam Bahn gebrochen, und ohne sonderliche, ja man kann wohl sagen, ohne die geringste Unterstützung von Seiten der künstlerischen Lehranstalten, ist sie zu der grossen Ausdehnung gediehen, die ich schon oben nachgewiesen habe. Es ist diese Gleichgültigkeit von Seiten der Akademieen, als Lehrinstitute betrachtet, um so auffallender, als an den meisten derselben, wie z. B. in Berlin, kaum einer, der die Historienmalerei vertretenden Künstler ist, der seine Kräfte nicht schon mit Erfolg geschichtlichen Darstellungen zugewendet hätte. An einer mehr oder weniger offenen Opposition von Seiten der Theorie hat es der geschichtlichen Malerei auch nie gefehlt, und wenn auch, wie

ich gezeigt zu haben glaube, die Angriffe derselben der Kraft der Wahrheit ermangelten, so waren sie doch immerhin genügend, bei dem grösseren Theile des Publikums und gewiss auch bei einem geringeren Theile der Künstler selbst Abneigung gegen diese Kunstweise zu erregen oder zu bestärken. Keiner dieser Umstände indess hat es vermocht, die geschichtliche Malerei von der Bahn einer konsequenten und selbstbewussten Entwickelung zurückzuhalten; sie hat sich von selbst gemacht, sie hat gezeigt, dass sie auch ohne die besondere Berücksichtigung der Lehranstalten bestehen könne, und ich bin überzeugt, dass auch ihre weitere Entwickelung und Vollendung keineswegs allein von einer solchen Unterstützung abhängt.

Wenn ich nun aber trotz dieser Ueberzeugung ein Entgegenkommen von Seiten der Akademieen für sehr wünschenswerth, und in mancher Hinsicht sogar für nothwendig halte, so hat dies zunächst darin seinen Grund, dass es eine ungerechte und unverdiente Herabsetzung ist, dasjenige, was die allgemeine Uebereinstimmung unserer besten Künstler als ein so gewichtiges Element unseres heutigen Kunstlebens dargethan hat, durchaus zu vernachlässigen, während man doch anderen, den Interessen unserer Zeit um vieles ferner stehenden Zweigen der Kunst eine besondere Pflege und Unterstützung angedeihen lässt. Darin liegt es denn auch, dass eine scheinbare Vernachlässigung, die als solche der geschichtlichen Kunst wenigstens nicht positiv Schaden thun würde, in der That eine indirckte Beeinträchtigung derselben in sich schliesst; und wenn man zu jener schweigen durfte, so hat man doch das Recht, sich dieser so viel als möglich zu widersetzen. Ich habe hiebei vorzugsweise die in den Unterrichtsplan einiger Akademieen aufgenommene wissenschaftliche Behandlung der klassischen Mythologie im Auge. Nicht als ob ich diesen Gegenstand verbannt wissen wollte; man wird mir Einsehen genug zutrauen, um dessen innige Verwandtschaft mit der Kunst und namentlich mit der Lehre von der antiken Kunst würdigen zu können. So nahe indess steht die Mythologie dem Kunstleben der Gegenwart nicht mehr, dass sie von allen den auf den sachlichen Gehalt der Kunstwerke bezüglichen Wissenschaften allein gelehrt werden dürfte. Die Ideale der antiken

Skulptur können allerdings auf keine andere Weise verstanden werden, als durch genaue Kenntniss ihrer mythisch religiösen Bedeutung; mit der lebendigen künstlerischen Produktion indess der doch eigentlich die Wirksamkeit der Kunstschulen gewidmet ist, steht die Wissenschaft der Mythologie in keiner Beziehung mehr. Denn wenn auch hier und da noch mythologische Scenen gemalt, oder, was häufiger ist, vom Bildhauer geformt werden, so geschieht dies nicht nach der inneren Bedeutung der besonderen Gestalten, sondern nur nach den einmal feststehenden, vom Alterthume selbst uns überlieferten Typen. Nun tadele ich aber keineswegs, dass Mythologie auf den Akademieen gelehrt werde, ich habe im Gegentheil mehr als einen Grund, das Beibehalten dieses Lehrobjektes gerade für unsere Zeit für nützlich und erspriesslich zu halten; ich tadele nur das, dass sie von den Wissenschaften, welche den Inhalt und Gegenstand der Kunstwerke betreffen, allein gelehrt werde. Dass aber überhaupt eine solche Wissenschaft gelehrt werde, kann nur, und namentlich in Betreff der geschichtlichen Malerei, sehr erfreulich sein. Denn was für die Götter- und Heroengeschichte der alten Welt gewährt wird, das wird man für unsere wirkliche Geschichte gewiss nicht verweigern wollen; die Pflege, die man einer Wissenschaft angedeihen lässt, welche ausschliesslich eine der Vergangenheit angehörigen Kunstwelt betrifft, wird man einer Kunstrichtung nicht versagen wollen, welche ein Ergebniss der jüngsten Entwickelung, nun auch ganz und ungetheilt dem frisch pulsirenden Leben der Gegenwart angehört. Mit Einem Worte, wenn man griechische und römische Göttergeschichte lehrt, so wird man auch deutsche oder allgemeine Weltgeschichte lehren können, und wenn man bedenkt, wie eifrig sich die Malerei der Darstellung geschichtlicher Gegenstände zugewendet hat, lehren müssen. Was der Mythologie recht ist, ist gewiss der Geschichte billig.

Der zweite Punkt ist der des Bedürfnisses von Seiten des Künstlers. Einmal ist der Zug der Künstler selbst vorhanden zur Darstellung geschichtlicher Gegenstände, und dann entspricht demselben ein gleiches Verlangen nach geschichtlichen Kunstwerken auch in dem bestellenden und Auftrag gebenden

Publikum. Der Künstler will einen geschichtlichen Stoff behandeln, ein grosses Ereigniss der Geschichte hat seine Phantasie erregt, die allgemeine Bedeutung desselben ist ihm gegenwärtig, die Hauptcharaktere der Handlung stehen in grossen Zügen vor seinem inneren Auge, er ist ihrer mächtig und fähig, ihnen ein künstlerisches Leben zu verleihen. Aber jeder Maler weiss, dass dies Alles noch nicht hinreicht, ein in allen Theilen vollendetes und der ideellen Bedeutung des Gegenstandes selbst entsprechendes Kunstwerk hervorzurufen; die Grundzüge dazu sind allerdings vorhanden, aber es fehlt an tausend Einzelheiten; die Bekanntschaft mit den besonderen lokalen und zeitlichen Bedingungen, unter denen das Ereigniss stattgefunden, die historische That vollbracht worden, ist nothwendig; auch andre, als gerade die Hauptpersonen, müssen in den Kreis der Darstellung hereingezogen werden; auch diese sollen zu einer konkreten, lebendigen, und wo möglich in ihrer allgemeinen Bedeutung treuen Erscheinung kommen; auch in Betreff des Kostüms will der Künstler nicht ins Blaue greifen, noch will er da, wo er, auch ohne sklavisch sich zu binden, treu sein kann, Verstösse begehen — welche Menge also von Rücksichten, von Schwierigkeiten aller Art; Rücksichten, die alle beachtet sein wollen; Schwierigkeiten, die alle zu überwältigen sind, und die, einmal überwunden, dem Künstler eine reiche, oft ungeahnte Fülle malerischer Motive, überhaupt künstlerischer Hülfsmittel aller Art darbringen und sicherlich zur Vollendung des Werkes einen nicht unbedeutenden Beitrag liefern. Es mag nicht immer leicht, ja es kann in manchen Fällen sehr schwer sein, allen diesen Bedingungen nachzukommen, und man hat, wie wir gesehen haben, diese Schwierigkeit aus einer übertriebenen Bedenklichkeit, aus einer gewissen, ich möchte fast sagen, Hätschelei von Seiten der Theorie als ein Argument gegen die gesammte geschichtliche Malerei gelten zu machen gesucht. Es ist indess falsch, dass die Erfüllung jener Bedingung schlechthin unmöglich sei, und schon manches vollendete geschichtliche Kunstwerk hat auf glänzende Weise den Gegenbeweis dieser timiden Ansicht geführt; die Schwierigkeiten sind in der That zu besiegen, und sie würden es noch bei weitem mehr sein, wenn in der Erziehung des Künstlers

auf ihre leichtere Ueberwindung abgezweckt oder überhaupt nur auf sie Rücksicht genommen würde. Das ist nun aber leider durchaus nicht der Fall, und selbst der gebildete und geübte Künstler ist bei jedem Schritt der Möglichkeit anheimgegeben, in arge Verlegenheiten zu gerathen und in leidige Irrthümer zu verfallen. Ich weiss es aus Erfahrung, und gewiss wird mir jeder erfahrene Künstler darin beistimmen, wie oft selbst ganz kleinliche und scheinbar unbedenkende Hemmnisse der künstlerischen Ausführung in den Weg treten können, die, wenn auf das in Rede stehende Bedürfniss bei der Ausbildung des Künstlers überhaupt Rücksicht genommen wäre, entweder gar nicht eintreten könnten, oder doch mit leichter Mühe zu beseitigen sein würden. So aber ist der Maler eines geschichtlichen Bildes nicht nur darauf angewiesen, sich über dies oder jenes genauer zu unterrichten, er ist auch nicht selten sogar im Unklaren, woher er diesen Unterricht, diese Belehrung, die ihm nothwendig ist, zu nehmen habe; und die Zeit, die er auf die Belehrung selbst verwenden könnte, muss er gar noch dem Nachforschen aufopfern, ob sie überhaupt möglich und durch welche Mittel er sich dieselbe verschaffen könne. Welcher Verlust von Zeit, welcher Aufwand von Mühe und Arbeit, welche langwierige und oft vergebliche Irrfahrten im Meere der Literatur, die in den meisten Fällen Hülfsquellen allerdings enthält, aber in ebenso vielen Fällen auch erst lange und anhaltend danach durchforscht sein will! Und wie leicht wäre es doch von der andern Seite, allen diesen Uebelständen vorzubeugen, die Ueberwindung dieser Schwierigkeiten zu erleichtern und so eine Summe von Anstrengung und Mühe von einem oft unfruchtbaren und immer ermüdenden Versuchen und Umhertasten ab- und dem frischen und fröhlichen Schaffen zuzuwenden!

Und doch haben wir hier noch den günstigsten Fall angenommen. Der Künstler sollte sich seinen Gegenstand selbst erwählt haben. Nehmen wir nun aber den vielleicht nicht minder seltenen Fall an, ein Bild werde bestellt, der Gegenstand von Seiten des Auftraggebers genau angegeben, der geschichtliche Moment, den das Kunstwerk darzustellen hat, bestimmt, dies oder jenes Besondere, wie es ja wohl vor-

kommt, ausdrücklich verlangt. Hier hat nun der Maler die doppelte Arbeit; denn es ist schlechthin unmöglich, dass er den aufgetragenen Gegenstand in seiner ganzen Bedeutung, in seinem historischen Verlauf, in seinen besonderen und mehr oder weniger mannigfaltigen Beziehungen gegenwärtig habe und aus seiner inneren Anschauung geradewegs auf die Leinewand zaubern könne. Wie eigenthümlich sind nicht oft Wahl und Laune der Besteller, und welches riesenmässige Wissen gehörte nicht dazu, einem jeden Einfalle derselben wohlgerüstet und fähig entgegentreten zu können! So kommt nun also zu der Bewältigung der Einzelheiten, die wir oben betrachtet, noch die des Gegenstandes selbst im Ganzen und Grossen; der Künstler hat sich erst einzuleben in die allgemeine Bedeutung des geschichtlichen Momentes, den er darzustellen hat, er hat sich über die Hauptpersonen der Handlung, ihre Charaktere, ihre besondere Bedeutung, so wie über den historischen Verlauf der Handlung selbst zu unterrichten, und ein Jeder weiss, wie schwer es hält, ein Ereigniss, möge seine Bedeutung und seine Wichtigkeit sein, welche sie wollen, aus dem Reiche verständigen Begreifens in das einer lebenswarmen, energischen Anschauung zu übertragen. Das ist die Arbeit, die in diesem Falle dem Künstler noch obenein zu der Anstrengung anwächst, die er zur Bewältigung der Einzelheiten zu machen hat. Sie ist unendlich schwer, wenn er dabei rathlos und ohne Anhaltspunkt dasteht; schwer, wenn er erst viele (und wie oft nicht auch verfehlte) Wege einschlagen muss, um dessen, was er bedarf, habhaft zu werden. Rotteck und Becker helfen nicht immer aus, und dass er ein Geschichtsforscher sei, kann man von keinem Künstler verlangen! Schwer also ist, mit einem Worte, diese Arbeit, wie die Sachen jetzt stehen. Leicht aber wird sie sein, wenn schon in der Erziehung des Künstlers, d. h. in der Ausbildung desselben auf den Akademieen, auf spätere Schwierigkeiten der Art Rücksicht genommen, und ihm selber durch Lehre und Unterricht die Fähigkeit verschafft wird, sich frei in solchen Aufgaben zu bewegen und seinen geschichtlichen Stoff unbehindert beherrschen zu können; leicht, wenn der Künstler schon früh auf dem Gebiete der Geschichte heimisch gemacht und daran gewöhnt wird, die

grossen gedankenmächtigen Erscheinungen derselben aus künstlerischem Standpunkte aufzufassen d. h. dieselben nicht nur ihrer inneren Bedeutung nach zu verstehen, sondern sie sogleich in die aller künstlerischen Thätigkeit vorangehende Anschauung umzusetzen; leicht mit einem Worte, wenn auf den Akademieen einst Geschichte und zwar nicht wie auf Schulen oder Universitäten, sondern von einem den Bedürfnissen des schaffenden Künstlers entsprechenden ganz bestimmten Gesichtspunkte aus gelehrt werden wird. Ich kann dies hier nicht weiter in's Einzelne verfolgen; so viel glaube ich gezeigt zu haben und es war eben nicht schwer es zu zeigen: das Bedürfniss des Künstlers ist da; es ist vielleicht auch nicht einer unserer Maler, dem es sich nicht dringend fühlbar gemacht habe; und wenn nicht alles trügt, wird sich das drückende Bewusstsein desselben für die nächste Zukunft noch mehr und mehr, und zwar in demselben Maasse wie die geschichtliche Produktion selber, steigern — wie dürfte man zögern, einem so deutlich sich zu erkennen gebenden Bedürfnisse entgegen zu kommen und so eine Fülle der edelsten Kräfte, die jetzt nicht selten auf ermüdende und oft unfruchtbare Nachforschungen verwendet werden müssen, ihrem eigentlichen Berufe, dem der lebendigen produktiven künstlerischen Thätigkeit wieder zu gewinnen!

Was nun aber so das Bedürfniss der Künstler erheischt, das erfordert andrerseits nicht minder bestimmt die Würde und die Bedeutung der Akademieen selbst. Die Akademieen haben, wie sie jetzt nach einer durchlaufenen Entwickelung von mehren Jahrhunderten sich gestaltet, die grosse Aufgabe: Hochschule der Künstler zu sein, ohne desshalb ihre Bedeutung als Schule aufgeben zu dürfen. Als Schule haben sie die Aufgabe, den Zögling mit den ersten technischen Elementen seiner Kunst bekannt zu machen, dann ihn in die höheren Hülfs-Wissenschaften der Kunst, in das Studium der Gesetze der Erscheinung, in die Lehre vom Bau des menschlichen Körpers u. s. f. einzuführen. Als Hochschule ist ihr Beruf, dem Künstler alles das zu gewähren, was die besondere Bildung eines Zeitalters von dem gebildeten, und nicht blos in dem rein technischen Theil seines Berufes befangenen Künstler

verlangt und was andrerseits die jedesmalige Entwickelungsstufe der Kunst selbst, ihre besondere durch den Geist der Zeit bedingte Eigenthümlichkeit, der erweiterte Umkreis ihrer Stoffe u. s. w. an allgemeineren Kenntnissen in Betreff des sachlichen Inhalts der künstlerischen Darstellungen erforderlich und nothwendig macht. Denn, wie die Art der Auffassung und künstlerischen Ausführung, so wechselt mit den Zeiten auch der Gegenstand derselben, andre Zeiten bewegen sich in andern Gebieten der Darstellung und fordern daher auch eine andre sachliche Bildung von dem Künstler, der vor allen Dingen sich von dem Rechenschaft geben soll, was den wesentlichen Inhalt der Kunstproduktion seines Zeitalters ausmacht. Die Art und Weise wie in allmäligem Fortschritte die Akademieen diesen gedoppelten Anforderungen der verschiedenen Zeitalter nachgekommen sind und sich dem rastlos fortschreitenden Geist der Zeit akkommodirt haben, bildet einen nicht unwesentlichen und vielleicht den interessantesten Theil ihrer Geschichte. Was die Gegenwart betrifft, so entsprechen den Anforderungen der erstgenannten Art die s. g. Kunstwissenschaften im engeren Sinne d. h. die Kunstgeschichte und die Theorie der schönen Künste oder die Aesthetik, welche fast allgemein in die Zahl der Lehrobjekte an den Kunstschulen aufgenommen sind. Hiedurch ist, mögen im Allgemeinen diese Gegenstände mit dem wünschenswerthen und nothwendigen Eifer von Seiten der Schüler aufgenommen werden, oder nicht, von Seiten der Akademieen selbst jedem Bedürfnisse der Art begegnet und den Anforderungen der Zeit vollkommen Genüge geleistet.

Nicht so in Betreff derjenigen Disciplinen, welche es mit der wissenschaftlichen Kenntniss der zeitgemässen Gegenstände und des Inhalts künstlerischer Produktion zu thun, und die Absicht haben, dem Künstler die Stoffe zugänglich zu machen, denen sich die Zeit und er selber aus einer gewissen inneren Nothwendigkeit vorzugsweise zuneigt. Wir haben schon oben gesehen, dass von dieser auf die Bewältigung des Inhalts gleichsam des geistigen Materials abzielenden Disciplinen es nur eine ist, nämlich die der Mythologie, welche auf den Akademieen gelehrt wird; ich habe hier noch hinzuzufügen, wesshalb es bis jetzt nur diese eine sein konnte.

Den Inhalt derjenigen Gattungen der Malerei, welche es mit der Darstellung des Menschen und menschlicher Zustände zu thun hat, bilden die Geschichten der christlichen Religion und deren Heiligen, der Mythos (ich unterscheide hier absichtlich nicht zwischen dem antiken, klassischen Mythos und dem romantischen, germanischen), die wirkliche Geschichte und das wirkliche Leben. Handelt es sich nun um eine Lehre von dem Inhalte, von den Gegenständen der Kunst, so muss hier sogleich das wirkliche Leben ausgeschieden werden. Das Leben, wie es das Genre darstellt, muss eben gelebt werden; lehren lässt es sich nicht, und darum kann auch von einer wissenschaftlichen Lehre in Betreff des Genre überhaupt nicht die Rede sein. * Von den andern Klassen des Inhalts ist nur der Mythos vertreten. Um dies zu verstehen, hat man folgenden historischen Verlauf zu beobachten. Im Anfang hatte die christliche Kunst nur den Einen Inhalt der christlichen Religionsgeschichte. Einer Lehre in Betreff dieses Inhalts, einer besonderen Unterweisung des Künstlers bedurfte es nicht, weil dieser Inhalt der Kunst zugleich den wesentlichen Inhalt des gesammten Zeitbewusstseins ausmachte. Von einer Lehre desselben auf Akademieen konnte im Uebrigen schon desshalb nicht die Rede sein, weil es noch keine Akademieen gab. Die Akademieen haben ihre Vorläufer, gleichsam ihre ersten Ausgangspunkte einmal in den Malergenossenschaften mit ihren fast zünftigen Einrichtungen, dann in den Schulen, die sich um einzelne oder mehre in einem Sinne arbeitende Meister bildeten. Beide, hauptsächlich aber jene Genossenschaften fallen in eine Zeit, in der das oben angedeutete Verhältniss noch in voller Kraft war. Aber auch als Akademieen mit ihrer jetzigen Bedeutung und Einrichtung, also seit dem sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert bestanden, bedurfte es einer Lehre nach dem religiösen Inhalte der Kunstwerke nicht, weil dieser von immer, als ein Gemeingut Aller, als ein lebendiger Bestandtheil des Volksbewusstseins angesehen wurde, wie es denn auch heut zu Tage noch geschieht. Darum sind die Geschichten

* Dasselbe gilt von derjenigen modernen Gattung des Genre, die es mit Darstellungen nach bekannten Dichtern u. s. f. zu thun hat.

unserer Religion, der Tradition, Legende u. s. f. niemals Lehrgegenstände künstlerischer Bildungsanstalten gewesen, und darum sind sie es mit Recht auch jetzt nicht.

Wie nun aber im Bewusstsein der Völker jene vollkommene Einheit nicht ungestört blieb, so machten sich auch in der Kunst neben dem religiösen Gebiete andre Kreise von Gegenständen geltend, denen sich sogleich eine eifrige Theilnahme, eine ungemein lebendige Thätigkeit zuwendete. Das klassische Alterthum war durch die Wiedererweckung der Wissenschaften den staunenden Blicken der Welt enthüllt worden; die Kenntniss desselben wurde mit regem Eifer gesucht, eine, ich möchte fast sagen, schwärmerische Liebe wurde allen seinen Gestaltungen und grossartigen Schöpfungen zugewendet; in allen gebildeten Kreisen des Lebens wetteiferte man, den Geist desselben zu verstehen und zu neuen Formen auszuprägen; die Welt hatte sich gleichsam eine neue Welt erobert und alle Kräfte strebten dahin, sich so heimisch darin zu machen, als möglich. Vor allen waren es die Künste, die mit einer fast unglaublichen Thätigkeit sich aller der Schätze zu bemächtigen suchten, welche die Kenntniss der alten Klassiker und die mit sorglicher Liebe gepflegten Denkmäler der antiken Kunst ihnen zugänglich gemacht hatten. Der Olymp scheint zu einem neuen Leben erweckt zu sein, und die alten Götter und Heroen feiern ihre Auferstehung in der Kunstübung des sechszehnten Jahrhunderts. Die heiteren Geschichten griechischer Götter und Helden werden immer und immer wieder von neuem gebildet, eine heidnische Kunst hat sich mitten in einem christlichen Zeitalter entwickelt, und selbst die Darstellungen rein christlichen Inhalts und rein kirchlicher Bestimmung können sich den Einflüssen einer heidnischen Bildung nicht mehr entziehen. Mit dieser überraschenden Produktivität im Sinne und in den Formen einer vergangenen Weltanschauung, einer längst gestürzten Religion musste sich das Bedürfniss eines näheren Verständnisses jener hehren und lieblichen, mächtigen und zarten Gestalten regen, und namentlich musste sich dasselbe bei den Künstlern fühlbar machen, die einen so grossen Theil ihrer Thätigkeit der Darstellung desselben zuwendeten. Dies ist der Grund wesshalb allmälig die griechi-

sche und römische Mythologie ein Lehrobjekt für die bildenden Künstler wurde, was sie denn bis auf den heutigen Tag geblieben ist, obschon, was jetzt in diesen Gebieten geschaffen wird, nicht den entferntesten Vergleich mit dem lebhaften Eifer und der unermüdlichen Thätigkeit aushalten kann, welche man während des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts den Gegenständen der Art angedeihen liess. Genug, die Mythologie war und blieb ein Lehrobjekt der Akademieen bis auf die Gegenwart, und das mit um so grösserem Rechte, als während dieser ganzen Zeit, wie das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch der antike Mythos, der dann immer mehr in das Allegorieenwesen ausartete, neben den christlichen Religionsgeschichten, das einzige Gebiet war, auf dem sich die Künste bewegten, und der zu gleicher Zeit der Lehre fähig und bedürftig war.

Aber auch hiebei blieb die Kunst nicht stehen. Das gewöhnliche Leben mit all dem Reichthum seiner ernsten und heiteren, gemüthlichen und komischen Situationen hatte sie schon für sich erobert, die Genremalerei des siebenzehnten Jahrhunderts hatte diese Seite der Kunst schon zu einer hohen Vollendung gebracht. Aber noch eine Erweiterung stand der Kunst bevor; noch ein Gebiet war zu gewinnen, ein Gebiet, das den grössten Reichthum der erhabensten Ideen mit einer unermesslichen Mannigfaltigkeit schöner und malerischer Formen vereinigte, und zu welchem die ganze Bildung der Zeit hindrängte: das Gebiet der Geschichte.

Ich habe gezeigt, wie seit den letzten fünfzig Jahren, wie in der uns zunächst liegenden Vergangenheit, wie in der Gegenwart endlich die Richtung der Kunst auf die Geschichte, sich mit einer überraschenden Macht überall geltend gemacht hat; ich habe gezeigt, wesshalb eine wahrhaft geschichtliche Kunst nicht früher, als jetzt, und nicht anders, als durch die Bildung des modernen Geistes zu ihrer vollen Bedeutung gelangen konnte; ich habe nachgewiesen, dass und in wiefern die geschichtliche Malerei die Kunst der modernen Zeit sei, und dass man zu der Erwartung berechtigt sei, in ihr (und in dem durch sie bedingten und ohne sie unmöglichen Genre,) als der wahren Kunst der Gegenwart, werde sich das moderne

Ideal zur höchsten und letzten Vollendung bringen. So viel ist gewiss, mit der Geschichte ist der Bereich künstlerischer Darstellung erschöpft, wie die Welt des Menschen selber in ihr erschöpft ist.

Wollen nun die Akademieen, denen die Wahrnehmung aller wahrhaften Kunstinteressen anheimgestellt ist, wie ihr Beruf es in der That mit sich bringt, auf der Höhe der Kunstbildung ihrer Zeit stehen; wollen sie, wie es allerdings ihre hohe Aufgabe ist, die ihrer Leitung anvertrauten Kunstjünger, auf die Höhe bringen, in der sie den Anforderungen ihres Zeitalters in allen Beziehungen zu entsprechen befähigt sind, dann, glaube ich, haben sie den Schritt zu thun, den man vor Jahrhunderten in Betreff eines andern Kunstgebietes gethan hat, und, wie sie noch heute die Mythologie mit ehrenwerther Sorglichkeit pflegt, auch die Geschichte in den Bereich ihrer Unterrichts- und Lehrgegenstände aufzunehmen. Dadurch werden sie ihrer eigenen Würde und hohen Bedeutung für unsere Zeit genug thun und zu gleicher Zeit den Künstlern, einem von diesen selbst gewiss schon lange gefühlten Bedürfnisse entgegenkommend, alle die Vortheile verschaffen, die ich oben schon des Weiteren auseinandergesetzt habe, und deren man sie nur mit Unrecht noch länger berauben würde.

Das sind die Folgerungen, die man aus der geschichtlichen Entwickelung der Akademieen selbst auf deren gegenwärtigen Zustand ziehen darf, das die Forderungen zu denen eine erschöpfende Betrachtung und unpartheiische Würdigung der modernen geschichtlichen Malerei den Kunstfreund zu berechtigen scheinen.

Indem ich nun diese Forderungen in ihrer inneren Nothwendigkeit nachgewiesen und als die Forderungen der Zeit selber ausgesprochen habe, bin ich zu gleicher Zeit an das Ende meines Buches gelangt und habe den wesentlichen Theil meiner Aufgabe erfüllt. Ich habe nur noch einige Worte in Betreff der Art und Weise hinzuzufügen, wie auf den Akademieen diejenige Geschichtsbildung die der Künstler bedarf, um den Anforderungen seiner Zeit zu genügen am leichtesten und sichersten erzielt werden möchte. Zunächst also handelt es sich um einen Unterricht in der Geschichte, man möge nun

die Geschichte des Vaterlandes ausschliesslich behandeln, oder, und dies scheint mir das Zweckmässigste, neben und in Gemeinschaft mit der allgemeinen Weltgeschichte, durch welche der ersteren auch erst ihr rechtes Verständniss werden kann. Ueber die Methode dieses Unterrichts will ich mir hier kein Urtheil anmaassen; nur wird man bei demselben niemals ausser Acht zu lassen haben, dass er für Künstler bestimmt ist, welche das Studium der Geschichte nicht in Absicht selbständiger, streng wissenschaftlicher Forschung unternehmen, sondern sich demselben lediglich zur Förderung künstlerischer Zwecke unterziehen. Es handelt sich also hauptsächlich um eine Darstellung, welche die Ideen, deren Entwickelung das beste Leben der Geschichte ausmacht, die Gegensätze, welche eine Zeit bewegen und im Verlauf der Dinge zu einer realen Existenz an und in Personen, Ständen, besonderen Kreisen des Lebens gelangen, mit einem Worte den geistigen Gehalt der Zeiten, so wie die Art seiner realen und konkreten Erscheinung zu einer lebendigen frischen Anschauung gelangen lassen, ohne durch eine diplomatische Genauigkeit zu ermüden und das Interesse des Künstlers zu zersplittern, dem überall nur das erwünscht und dienlich ist, was vor dem Auge der Phantasie Gestalt und Form, Leben und Bewegung erlangt. An die Darstellung jener geistigen Elemente der Geschichte knüpft sich dann eine besondre Rücksicht auf das Zuständliche der einzelnen Perioden, auf die Verhältnisse des gewöhnlichen Lebens und gesellschaftlichen Verkehrs. Gerade derartige Nachrichten aus einem scheinbar untergeordneten Kreise des Lebens haben einen besonderen Reiz und ergänzen die Darstellung der grossartigeren Verhältnisse der Geschichte oft zu einer wunderbaren Anschaulichkeit und Lebendigkeit. Ausserdem sind sie dem Künstler von höchster Wichtigkeit, indem seine Darstellungen, auch wenn sie Momente der Handlung zum Gegenstande haben, doch alle auf dem Boden des Zuständlichen beruhen und dies daher auch zur Erscheinung bringen müssen.

Diese flüchtigen und, ich gestehe es, nur ungenügenden Andeutungen mögen hier hinreichen, um die Art und Weise zu bezeichnen, wie des Geschichtsunterrichtes auf den Akademieen ihrer eigenen Bedeutung gemäss und den Bedürfnissen

des Künstlers entsprechend, einzurichten wäre; es ist indess noch eines anderen Zweiges der dem Künstler nothwendigen Unterweisung Erwähnung zu thun, nämlich der Kostümlehre. Das Bedürfniss möglichst erschöpfender Lehrbücher für die Wissenschaft des Kostümes hat sich schon oft fühlbar gemacht und auch schon mancherlei Werke hervorgerufen, die als Hülfsmittel zu einem solchen Unterrichte benutzt werden können. Wiederum ist auch hier die Anschauung das eigentliche Medium der Lehre, vielleicht sogar das einzige. Das Kostüm beschränkt sich nicht auf die Kleidung und Tracht; es umfasst die gesammte Aeusserlichkeit des Lebens, die engeren oder weiteren Umgebungen, in denen der Mensch sich bewegt, und denen er nie unterlässt, den Stempel seines Wesens aufzudrücken und sie dadurch zu einem andern Ausdrucke seines eigenen Selbst zu machen. Mit der Gesinnung, mit dem sittlichen Wesen, mit der Welt- und Lebensanschauung ändert sich nicht nur des Menschen äussere Erscheinung in Kleidung und Tracht; seine ganze Umgebung, sein Haus und Hof, sein Wohnzimmer und sein Geräth folgen jedem Umschwunge des inneren Wesens getreulich nach und haben ihre Geschichte für sich eben so gut, als der menschliche Geist dessen Umwälzungen das Treibende in allen Bewegungen der Geschichte ausmachen. Hier ist ein reiches Feld künstlerischer Anschauungen und für die schöpferische Thätigkeit des Künstlers um so ersprieslicher, als ihm fast auf jedem Schritte charakteristische Formen, die Aeusserungen eines gediegenen, das Leben bis in seine kleinste Adern durchdringenden Kunstbetriebes begegnen, die heute zum grössten Theile einer sich übereilenden, mechanischen und desshalb eines künstlerischen Charakters zumeist entbehrenden Produktion gewichen sind. Was hier dem Künstler Lehre sein soll, wird ihm zu gleicher Zeit Genuss sein, was Studium, zugleich Erquickung. Mit Befriedigung wird er bei den mannigfaltigen Formen verweilen, die das eigenthümliche Leben eines überall sich bethätigenden Kunstsinnes hervorgerufen hat, und sein Auge wird sich an ihnen von dem ertödtenden Einerlei erholen, das den Charakter der Formen unserer gegenwärtigen Umgebung ausmacht; in diesen Aeusserlichkeiten wird sich ihm vielleicht nicht selten das tiefste und

beste Leben der Zeiten selber offenbaren. Dies kann zugleich denen als Entgegnung gelten, die in der Aufnahme dieser Lehrgegenstände nichts als eine lästige Vermehrung des zu Lernenden, als eine Ausdehnung des Studiums sehen werden, weil sie überhaupt den Künstler des Studiums überheben möchten. Ich habe schon oben gezeigt, dass diese Ansicht eine falsche, diese Besorgniss eine überflüssige sei, indem keineswegs das Vorhandensein des Studiums, sondern nur der Mangel desselben dem Künstler gefährlich und dem freien lebendigen Schaffen hinderlich ist. Das Studium erst macht den Künstler wahrhaft frei, es gibt ihm Gewalt und Macht über sein Material das er, durch das Studium geistig bewältigt, frei beherrschen kann, welches aber, ohne dieses, in jedem Augenblick ihm hemmend entgegentreten wird. Man denke an das Studium der Anatomie, Osteologie, Myologie, man denke an die Wissenschaft der Perspektive — welcher Künstler ist wahrhaft frei, der sie bewältigt und sich zu eigen gemacht, oder der sich hochmüthig oder furchtsam davon entfernt gehalten hat? welcher von beiden wird sich unbehinderter den Eingebungen seines Genius, der schöpferischen selbständigen Thätigkeit hingeben können? Und wenn schon Wissenschaften von einer so strengen, ich möchte sagen herben Natur, wie die oben genannten es nicht vermögen, die Schöpfungskraft des Genies, die lebendige Thätigkeit des Talentes auch nur im geringsten zu beeinträchtigen, oder wie man wohl zu sagen pflegt die Wärme und Unmittelbarkeit des Gefühles zu gefährden, wie sollte dies bei solchen Wissenschaften stattfinden, die, wie die Geschichte in jeder Beziehung den Geist des Lernenden wohlthätig zu erregen, zu entzünden oder zu erfreuen geeignet sind und die ihm, wie wir dies von der Kostüm-Lehre gesehen haben, eine reiche Fülle und Mannigfaltigkeit wahrhaft künstlerischer Anschauungen zubringen?

Dies sind die Besorgnisse, die man allerdings von der Einführung dieser neuen Unterrichtsgegenstände auf den Akademieen hegen könnte. Sie sind nichtig und die Gewissheit, dass sie dies seien, fügt den oben ausgesprochenen Forderungen der Zeit ein neues und nicht unbedeutendes Gewicht hinzu. Möchten die Akademieen sie doch beachten und ihnen freudig

entgegenkommen! Das ist der Wunsch, mit dem ich dieses Buch beschliesse und, dessen Erfüllung mir der süsseste Lohn und die grösste Genugthuung sein würde. Dass er einst erfüllt wird, davon bin ich so fest überzeugt, wie von der hohen Bedeutung der geschichtlichen Kunst selbst, die mir ihn auszusprechen den Muth gibt. Dass es bald geschehen möge, kann man nur hoffen, und jeder Kunstfreund, der die Bedeutung der neuen Kunst erkannt hat, wird es im Interesse der guten Sache mit mir wünschen.

Möchten die Akademieen doch diese Ueberzeugung theilen! Möchten sie und diejenigen, denen die Pflege derselben anvertraut ist, nicht vergessen, dass es sich immer rächt, die Forderungen der Zeit zu überhören! Möchten sie ihnen zu ihrem eigenen Ruhm und zum Heile der Kunst freudig und durch eigenen Entschluss nachkommen! Möchten sie diesen wesentlichen Schritt zu einer dem Geist der Zeit und dem Wesen der modernen Kunst entsprechenden Entwickelung zu thun nicht anstehen! Die freudige Zustimmung der Gegenwart, die Anerkennung der Nachwelt wäre ihnen gewiss, und sie hätten sich für die Zukunft der Kunst den grossen Ruhm gesichert, die Zeit verstanden, ihre Bedürfnisse erkannt und ihre Entwickelung auf eine segensreiche Weise gefördert zu haben.

...liothek
...CHEN

Digitized by Google

Zusätze und Berichtigungen.

S. 24 Z. 24 füge hinzu: Bei weitem höher stehen in dieser Beziehung die übrigen geschichtlichen Fresken Raphaels in den Stanzen des Vatikan, die Krönung Karls des Grossen, der Brand des Borgo, der Sieg über die Sarseenen u. s. f., die, obschon sie ganz specielle allegorische Beziehungen auf Personen und Verhältnisse der Gegenwart enthalten, doch von einem kräftigen, wahrhaft historischen Geist durchdrungen und als eine der glänzendsten Aeusserungen desselben in jener Periode der Kunst zu betrachten sind.

„ 201 „ 22 statt anwächst — erwächst.

„ 204 „ 11 v. u. statt zünftigen — zünftischen.

„ — „ 7 „ „ „ noch — nach.

„ — „ 3 „ „ „ immer — jeher.

„ 208 „ 2 „ „ „ des Geschichtsunterrichts — der Geschichtsunterricht.

BAYER. SCHWERSTBESCH
ARBEITSFUR
MUNC